

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE DE LA DISPARITION
SELON STÉPHANE MALLARMÉ ET JEAN GENET

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DOMINIC AUCLAIR

JUIN 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Alexis Lussier, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Sa rigueur exceptionnelle, sa patience légendaire et sa confiance inespérée m'ont poussé à me dépasser à de nombreux niveaux. Son dévouement est à souligner à grands traits (gras et doubles s'il le faut).

Merci à ma famille et mes amis qui m'ont soutenu au fil de cette épreuve. Un merci tout spécial : à ma mère, Sylvie, qui sera toujours la voix de la raison à travers le désordre de mes angoisses ; à mon frère, Guillaume, qui n'a jamais cessé de croire en moi ; à Élise et Vanessa, qui sont tout simplement merveilleuses ; et bien sûr, merci à Laurent, ma plus que magnifique moitié, dont l'appui indéfectible a su m'éperonner dans ces moments où l'indolence brillait plus fort que toute autre chose.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I UN THÉÂTRE NÉ DU NÉANT	9
1.1 L'expérience du vide	10
1.2 Écrire l'Idée, une dramaturgie des Ombres	17
CHAPITRE II ARCHITECTURE D'UNE ANTI-REPRÉSENTATION.....	37
2.1 De la chambre du temps au théâtre de l'esprit.....	43
2.2 Aller jusqu'au bout, au pays du monstre	53
CHAPITRE III AMÉNAGER LE VIDE, DIRE LE RIEN	66
3.1 Le mal d'apparaître ou la disparition élocutoire d'Igitur	69
3.2 Ces vérités qui sont fausses	76
CONCLUSION.....	88
BIBLIOGRAPHIE	94

RÉSUMÉ

À partir de 1954, Jean Genet fait rupture avec le théâtre de son époque en imaginant un théâtre qui abolirait les personnages « au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent signifier » (*Lettre à Jean-Jacques Pauvert*). Il s'ensuit une longue réflexion sur le théâtre et ses possibilités, à l'horizon d'un théâtre idéal encore à venir : « Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle — déjà, semble-t-il, menacée — la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide. » (*Un captif amoureux*) Ce mémoire se propose d'interroger une telle vision du théâtre — un théâtre, en somme, de la dissimulation, capable d'occulter paradoxalement un « vide », une « absence d'être » — alors même que la vision que Genet s'en est donnée semble orientée par la référence, plutôt énigmatique, au nom de Mallarmé (*Lettres à Roger Blin et L'étrange mot d'...*), associant ainsi le poète à la question théâtrale. Nous nous interrogerons dès lors sur ce qui peut bien justifier cette référence à l'auteur d'*Igitur* ? Bien que Mallarmé ne soit pas un auteur de théâtre, à proprement parler, soulignons qu'aux alentours de 1865, il avait essayé, lui aussi, d'imaginer ce que seraient les formes d'un théâtre futur. L'idéal théâtral qu'il entrevoyait, se présentait à lui comme une sorte de poème « absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. » (*Correspondance choisie*) Ainsi, se peut-il que chacun ait réfléchi le théâtre comme un objet dissimulant une réalité cachée, voilant une absence qui ne peut être rendue sensible que par les artifices de la fiction ? Il s'agit donc de comparer les visions respectives des deux auteurs afin de déterminer jusqu'où nous pouvons soutenir une corrélation entre l'idéal théâtral de Mallarmé et celui de Genet. À savoir, dans quelle mesure Genet aura repris « l'aventure d'*Igitur* », comme le prédisait Sartre (*Saint Genet, comédien et martyr*) ? Par le biais d'une analyse du texte d'*Igitur* (qui n'est pas étranger à une certaine optique théâtrale dans l'œuvre de Mallarmé), ainsi qu'une analyse des *Paravents*, de Genet, il s'agit en dernière instance de mesurer l'importance des figures de la mort et de l'absence qui, de notre avis, permettent de définir, chez l'un comme chez l'autre, un théâtre de la dissimulation ; un théâtre où chacun aura voulu mettre de l'avant l'invisible, ce qui échappe à la représentation, alors même que le drame qui est mis en scène repose sur la néantisation du personnage.

MOTS-CLÉS : JEAN GENET, STÉPHANE MALLARMÉ, THÉÂTRE IDÉAL, DISPARITION, ABSENCE, INVISIBLE, MORT.

INTRODUCTION

« Je voulais la banquise, terre promise qui aveugle et ne laisse aucun repos. Où était cette matière, à la fois blanche et métallisée dont nous avait parlé Acquart [scénographe], et qui, selon mes indications, aurait dû constituer la matière même où se seraient mus les acteurs ? Pourrez-vous employer enfin, un seul soir même, cette matière mystérieuse, mallarméenne et allégorique ? »

— Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*¹

« Si je parle d'un théâtre parmi les tombes c'est parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux, et dans un monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste, plus rien ne protégeant nos paupières translucides, comme Mallarmé, je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbre. »

— Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*²

Dans ses derniers textes sur le théâtre, Jean Genet évoque à deux reprises le nom de Stéphane Mallarmé. La première référence au poète se trouve dans l'une des lettres adressées à Roger Blin où Genet décrit le décor d'un théâtre sur lequel devaient se mouvoir les acteurs — ou plutôt la « matière même » où se seraient mûs les acteurs —, une matière mystérieuse, « mallarméenne et allégorique ». La seconde référence apparaît dans *L'étrange mot d'...* — texte où Genet développe l'idée d'un théâtre bâti dans un cimetière. Un théâtre imaginé dans « l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère³ ». L'apparition du nom de Mallarmé, dans l'imaginaire théâtral de Genet, peut sembler énigmatique. Que signifie cette part de ténèbre et de lumière aveuglante que nous devrions retrouver au théâtre et qui serait à proprement parler « mallarméenne » ? Quelle est la réelle importance de la poésie mallarméenne pour Genet ? Comment entendre les échos du nom

¹ Jean Genet, « Lettres à Roger Blin », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 875. Dorénavant, toutes les références tirées de cette édition seront abrégées par le sigle TC, suivi du numéro de la page.

² TC, p. 886

³ TC, p. 880

même de Mallarmé, dès lors qu'il s'agit, pour Genet, d'imaginer une dramaturgie et une mise en scène ? Y a-t-il vraiment une corrélation entre la poétique théâtrale de Genet et celle de Mallarmé ? Bien que le rapprochement entre Genet et Mallarmé ne semble pas évident, certains auteurs ont déjà évoqué quelques similitudes entre les deux écrivains. Jean-Paul Sartre, en 1952, croyait que l'œuvre de Genet ne pouvait tendre que vers une poétique de plus en plus mallarméenne :

Bref, Genet, s'il écrit, reprendra l'aventure d'*Igitur* ; il tentera d'atteindre l'instance suprême, c'est-à-dire le plus haut degré d'Abstraction et de réflexion. Il verra de haut, et sans y croire, les thèmes de la Fleur, du Bagnard et du Crime : ils se resserreront sous son regard. Épurés, condensés, dépouillés de leur contenu anecdotique, ou sensible, ils deviendront enfin des absences et serviront de prétextes, de règles à un contrepoint plus serré, plus conscient de soi⁴.

Si ce n'est qu'une hypothèse, évoquée par Sartre, les impressions d'Edmund White, le biographe de Genet, semblent aller dans le même sens. Pour lui, le ton que Genet adopte dans *Fragments...*, écrit en 1954, semble fortement imprégné par la lecture de Mallarmé : « le ton des premières pages de *Fragments...* — obscur, écartelé, haletant — rappelle fort celui de *Quant au Livre*, réflexions de Mallarmé sur la grande œuvre qu'il espérait écrire un jour⁵. » Il en va de même pour Albert Dichy et Michel Corvin pour qui, à cette époque, Genet tente, en quelque sorte, d'imiter Mallarmé :

Un nouveau Genet vient de naître, fait de méfiance, voire de mépris à l'égard de toute la fabrique du théâtre (du lieu théâtre aux comédiens et au public), fait aussi d'exigence indéfinie de perfection et, par voie de conséquence, d'insatisfaction permanente devant les résultats acquis [...] L'attitude double de Genet — fatuité et angoisses mêlées — tient d'un côté à la conscience qu'il a de sa différence, de l'autre à son désir d'atteindre, en émule de Mallarmé, une sorte d'absolu de l'écriture dramatique⁶.

Ainsi, l'évocation du nom de Mallarmé dans *L'étrange mot d'...* serait liée à une profonde admiration de Genet envers l'auteur d'*Igitur* — Genet y étant décrit comme un « émule de Mallarmé », rien de moins —, comme si Genet avait recherché à célébrer et rejoindre Mallarmé à travers l'écriture dramatique et l'invention d'un autre théâtre : « L'hermétisme délibéré de Mallarmé, écrivain majeur à ses yeux, explique pourquoi Genet lie théâtre et

⁴ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 636

⁵ Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 390

⁶ TC, p. XVI et XVII

cimetière : au nom d'un même désir d'échapper à la clarté froide de la raison et de la science⁷. » Mais en quoi, au juste, l'hermétisme de Mallarmé *explique* ce qui lie théâtre et cimetière chez Genet ? Il nous semble qu'un tel rapprochement demande une analyse plus approfondie que ne le suggère l'intuition de Dichy et Corvin. La quête de Genet vers un « absolu de l'écriture dramatique », en fait-il réellement un « émule » de Mallarmé ? D'ailleurs, l'intérêt de Genet pour Mallarmé n'a jamais fait l'objet d'une lecture clairement orientée. Les remarques des plus grands lecteurs de Genet, à ce propos, étant toujours plus ou moins allusives, comme s'il s'agissait d'une évidence attestée. Jean-Paul Sartre, dans *Saint Genet, comédien et martyr*, compare régulièrement la poétique genettienne à celle de Mallarmé sans en faire une analyse exhaustive⁸ ; Véronique Bergen évoque brièvement l'idée d'un rapprochement entre leurs deux visions d'un théâtre idéal⁹ ; Edmund White, quant à lui, voit en Genet un grand lecteur de Mallarmé et dénote, tout comme Sartre, une similarité entre les « réflexions de Mallarmé sur la grande œuvre qu'il espérait écrire un jour¹⁰ » et l'« œuvre immense, jamais achevée, que Genet voulait appeler *La mort*¹¹. » Pour White, le projet ambitieux de Genet¹² s'inspire, à différents égards, du projet mallarméen¹³ : une sorte de « synthèse de tous les autres livres et en même temps l'herméneutique définitive du monde

⁷ TC, p. 1341

⁸ Voir, par exemple, Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 307, 322, 325, 338, 345, 421, 491, 520, 568, 627, 636 et 639

⁹ « Mallarmé rêve d'un théâtre sans théâtre [...] sans catharsis ni mimésis, un théâtre bâti à même l'abandon de la représentation, le refus de l'illusion scénique et de l'adhésion qu'elle suscite, le refus des personnages au profit des types, d'emblèmes, la disparition du poète et du public [...] Genet quant à lui rêve d'un théâtre sur et dans le théâtre, sans catharsis ni mimésis, un théâtre reposant sur la cassure ambiguë de la représentation, sur la dénonciation de l'illusion référentielle, le refus des personnages au profit de signes, de symboles, la mort du poète et la mise à sang du public. » (cf. Véronique Bergen, *Jean Genet, entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck université, 1993, p. 122)

¹⁰ Edmund White, *op. cit.*, p. 390

¹¹ *Ibid.*, p. 389

¹² « [...] le projet grandiose d'écrire un roman (*La Mort I*), suivi, sous le titre collectif de *La Mort II*, d'un cycle de sept pièces, dont *Les paravents* (intitulé un moment *La mère*) formerait le premier volet, *Le bain* (pièce fondée sur le scénario du même nom) le deuxième, et *La fée* le troisième : "une suite de sept pièces de théâtre composant une sorte de cycle, expliquait Jean Cau dans *L'Express* du 5 novembre 1959. Une œuvre à la fois ouverte et close où chaque pièce constituera un tout en même temps qu'elle ne prendra de valeur que par rapport à l'ensemble [...]" » (*Ibid.*, p. 442-443)

¹³ « Cette insistance constante sur l'abstraction, ainsi que ce mépris nouveau de l'anecdote, semblent provenir de la lecture de Mallarmé, comme aussi la syntaxe complexe, hachée des premières pages de *Fragments...* » (*Ibid.*, p. 390)

lui-même¹⁴ », une œuvre tantôt poétique, tantôt théâtrale, dont l'ensemble formerait l'« explication orphique de la Terre¹⁵ ».

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous proposons d'examiner de plus près l'écho que peut avoir chez Genet l'œuvre de Mallarmé. Nous nous limiterons cependant à son théâtre, puisque c'est plutôt dans une optique théâtrale que Genet évoque le nom du poète. Bien sûr, il est difficile de comparer les deux auteurs sans aborder le projet du grand « Œuvre », considérant que la réflexion qui entoure sa conceptualisation passe régulièrement par la question du théâtre. Pour Genet, le projet de *La Mort* se développe surtout durant les années où il écrit *Les paravents*¹⁶ ; pour Mallarmé, la vision du *Livre* découle de ses tentatives théâtrales déçues que sont les pièces *Hérodiade* et *Le Faune*¹⁷. Or, il n'est pas improbable que les deux écrivains, aussi différents soient-ils — appartenant à des époques et des champs littéraires tout à fait distincts —, aient partagé une même vision d'un *théâtre idéal* en opposition à une conception plus convenue du théâtre qui leur était contemporain ; que chacun ait, d'une manière ou d'une autre, tenté d'atteindre une forme théâtrale plus élevée — poétique et grave — en réponse à un théâtre trop souvent tourné vers l'anecdote. En effet, Genet et Mallarmé ont tous deux cherché à rompre avec le théâtre qu'ils jugent trop réaliste et trop peu porté à rendre sensible la matière — en quelque sorte mystérieuse — qui devait, à leur avis, constituer l'essence du théâtre même. Ainsi, Genet évoquait, dans *L'Étrange mot d'...*, l'idée d'un théâtre capable de se renouveler, qui saurait briller par sa propre grandeur ; et ce, indépendamment de la télévision et du cinéma : « peut-être la télévision et le cinéma rempliront mieux la fonction éducatrice : alors le théâtre se trouvera vidé, peut-être épuré, de

¹⁴ *Ibid.*, p. 389

¹⁵ Stéphane Mallarmé, « Autobiographie » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 663. Dorénavant, toutes références tirées de cette édition seront abrégées par le signe OC, suivi du numéro de la page.

¹⁶ Edmund White, *Jean Genet*, op. cit., p. 442

¹⁷ « J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu — et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère. *Hérodiade*, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torses, splendides et salomoniques, de ce Temple. » (cf. Stéphane Mallarmé, « Correspondance choisie » dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 712)

ce qui l'encombrait, peut-être pourra-t-il resplendir de sa ou ses seules vertus — qui est ou sont encore à découvrir¹⁸. »

En 1954, Genet écrit dans sa *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* qu'il « ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti¹⁹ ». Nous reconnaissons un souci semblable, chez Mallarmé, lorsqu'il entame en 1864 l'écriture de son *Hérodiade*. Dans une lettre à Henri Cazalis, il écrit qu'il est en train d'inventer « une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle » ; et où il cherche à « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit²⁰. » Comme si le théâtre devait se départir de ses artifices pour enfin découvrir sa vraie nature pour indiquer un espace invisible qui n'existe qu'en dehors de la pièce, qui échappe à la représentation, et qui ne peut être rendu sensible que sous une forme négative. Tout comme le « vide », dont parle Genet, qui doit être pressenti, et que la représentation théâtrale devait indiquer « sournisement » :

Mais enfin le drame ? S'il a, chez l'auteur, sa fulgurante origine, c'est à lui de capter cette foudre et d'organiser, à partir de l'illumination qui montre le vide, une architecture verbale — c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale — indiquant sournisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide²¹.

Nous nous interrogerons donc sur cette idée qui consiste à définir la représentation théâtrale comme une apparence censée montrer le vide, capable d'indiquer une négativité qui serait à la fois son fondement et son horizon ultime. Comment Genet et Mallarmé ont cherché, en quelque sorte, à *vider le théâtre* pour en retrouver la matière première ; celle d'un théâtre pur et absolu, encore à découvrir. Nous aborderons ainsi, par l'entremise de deux textes — *Igitur* chez Mallarmé et *Les paravents* chez Genet —, les thèmes de la mort et de l'absence qui semblent participer activement à cette vision spécifique du théâtre ; comment le jeu de l'effacement et de la mort des personnages participe à magnifier leur absence au détriment de

¹⁸ TC, p. 882

¹⁹ TC, p. 815

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Correspondance choisie » dans *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 663. Dorénavant, toutes les références tirées de cette édition seront abrégées par le sigle OC I, suivi du numéro de la page.

²¹ TC, p. 883

la pièce elle-même. Nous voudrions, du même coup, observer le processus, imaginé par Genet et par Mallarmé, qui conduit le théâtre à sa propre négation. À savoir, comment les deux écrivains ont voulu édifier une anti-représentation en cherchant à ériger cette énigmatique « architecture verbale », cette « apparence qui montre le vide ».

Le choix des *Paravents* nous semble justifié par le fait que les deux passages cités plus haut sont issus d'une réflexion continue entourant la pièce. Les *Lettres à Roger Blin* sont, comme le soulignent Albert Dichy et Michel Corvin, « de véritables lettres que Genet écrivait à la hâte une fois rentré de séances de répétition des *Paravents* qu'il suivait avec plus ou moins de régularité²² » ; tandis que *L'étrange mot d'...* « fut manifestement écrit sous l'influence d'une relecture des *Paravents*²³ ». De plus, comme l'indique Jean-Bernard Moraly, c'est avec *Les paravents* que Genet « se libère totalement du théâtre de la représentation²⁴. » Bernard Dort, pour sa part, dit que, dans « *les Paravents*, Genet ne se contente pas de superposer une scène fausse à des coulisses vraies : c'est sur la scène même qu'il fait jouer le théâtre et sa négation, la vie²⁵. » Marie Redonnet, quant à elle, croit que le spectateur qui assiste à la pièce « participe à un grand événement poétique », que la « fête pour les morts », dont *Les paravents* devaient être la consécration, ne peut qu'éloigner le spectacle du monde des vivants²⁶.

En ce qui a trait à Mallarmé, si *Les noces d'Hérodiade* ou *L'après-midi d'un faune* se placent davantage sous le signe du théâtre, nous croyons, comme le croit aussi Thierry Alcoloumbre, qu'*Igitur* s'inscrit en partie dans la réflexion théâtrale du poète :

[C]ertaines notations semblent suggérer qu'*Igitur* se concevait également sous une forme théâtrale, ou du moins s'inspirait du théâtre ; ainsi en va-t-il d'une dédicace : « Ce Conte s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même. » ; plus

²² TC, p. 1333

²³ TC, p. 1338

²⁴ Jean-Bernard Moraly, *Le maître fou*, Paris, Librairie Nizet, 2009, p. 120

²⁵ Bernard Dort, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1997, p. 186

²⁶ Marie Redonnet, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Bernard Grasset, 2000, p. 196

explicitement encore, Mallarmé a intitulé l'un des derniers fragments « Scène de Théâtre, Ancien Igitur »²⁷.

D'ailleurs, Bertrand Marchal indique qu'« *Igitur* relève d'un genre cher à Mallarmé, celui du théâtre mental²⁸. » Pour Jacques Rancière, cependant, « la dramaturgie d'*Igitur* ne peut servir de modèle pour penser la problématique du théâtre telle qu'elle s'expose dans le texte des *Offices* ou de *Crayonné au théâtre*²⁹. » Alain Badiou n'y voit, pour sa part, que la prémisse du célèbre *Coup de dés* : « *Igitur* à mon sens est comme le programme possible d'une théâtralité de l'acte pur, cela finalement est réservé ou travaillé jusqu'au *Coup de dés*³⁰ ». Et pourtant, la définition que Jacques Rancière donne du théâtre mallarméen, parce qu'il se présente sous la forme d'un « théâtre de l'idée », ne semble pas exclure pour autant le texte d'*Igitur* :

Le vrai théâtre, le théâtre de l'idée, suppose donc deux choses : l'absolutisation de la fiction parce que c'est proprement la fiction qui est le culte nouveau ; cela suppose aussi la transformation radicale du statut de fiction, celle-ci ne consistant plus en histoire et personnages, mais dans l'institution d'un lieu. Et la fiction consiste à installer le théâtre même de la fiction, à installer son propre théâtre ; le théâtre de l'idée³¹.

En fait, *Igitur* semble correspondre à ce que Bertrand Marchal décrit comme « l'esthétique théâtrale paradoxale » de Mallarmé, qui est « celle d'un anti théâtre ou d'un théâtre poétique, théâtre *absolument* scénique, c'est-à-dire voué à la seule scène absolue de l'esprit³². » Considérant que le conte d'*Igitur* s'adresse à l'intelligence du lecteur — lequel peut être envisagé comme le lieu intériorisé de la « mise en scène » —, le texte ne serait-il pas, en quelque sorte, la forme prototypique d'un théâtre poétique voué à la seule scène absolue de l'esprit ?

Une telle vision du théâtre implique un champ réflexif qui risque de nous mener au-delà du cadre limité d'un mémoire de maîtrise — le théâtre envisagé étant lié, chez l'un et l'autre, à une conception complexe de la représentation, sinon de la poésie, au sens où l'entendent

²⁷ Thierry Alcolombre, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995, p. 148

²⁸ *OC I*, p. 1354

²⁹ Jacques Rancière, *Mallarmé, le théâtre, la tribu*, Paris, Christian Bourgois, 2017, p. 62

³⁰ Alain Badiou, *Mallarmé, le théâtre, la tribu*, *op. cit.*, p. 63

³¹ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 21

³² *OC I*, p. XIV

Genet et Mallarmé — ; sans oublier que le rapprochement entre les deux écrivains n'est guère évident. Nous pouvons, toutefois, nous demander s'il n'existe pas une concordance significative entre leur vision d'un théâtre idéal, tendue vers la recherche de son essence, et la trajectoire du personnage qui vise à atteindre sa propre absence, sous une forme dramaturgique. *Igitur*, en effet, est le drame solitaire d'un jeune aristocrate qui tente de rejoindre le tombeau de ses ancêtres. Pour s'y rendre, il doit descendre les escaliers « de l'esprit humain³³ » ; et en cela, nous le voyons se diriger vers sa propre mort. Prisonnier d'un cycle éternel qui dicte sa vie comme il a dicté celle de ses ancêtres, il cherche à se défaire de son univers narratif pour enfin atteindre l'Absolu, l'image pure de soi. Cette mort introspective, consistant en une négation graduelle de son environnement et de sa personne, permet à Igitur de se détacher du temps et de l'espace. Libéré de son costume et de son décor, Igitur peut échapper à la scène de son esprit, et n'être plus qu'une absence existant au-delà du texte. Dans *Les paravents*, Genet met en scène la famille des Orties — La Mère, Saïd et Leïla —, un trio de réprouvés qui cherchent à atteindre l'abjection la plus totale. Isolés et répugnés par tous, les Orties sont exclus de l'univers social de la pièce, ainsi ils tenteront d'aller plus loin en s'excluant de la pièce, afin d'échapper à la représentation — toutefois, seuls Saïd et Leïla y parviendront. En effet, si tout au long de la pièce, la plupart des quelque quatre-vingt-dix-sept personnages meurent et atteignent le monde des morts, ce monde demeure théâtralisé, mis en scène et joué. La mort de Saïd et Leïla ne se joue pas, elle existe dans un espace qui est en dehors de la scène, et qui ne peut être représenté. Or, dans leur recherche perpétuelle de l'abjection — Saïd parce qu'il est un traître et un voleur ; Leïla parce qu'elle est la femme la plus laide du pays —, ils parviennent peu à peu à la négation d'eux-mêmes. Rejetés et isolés, plus rien ne les rattache au monde des vivants ni même au monde des morts, ils pourront entamer le voyage qui doit les mener au « pays du monstre », comme le dit Genet, et ainsi, à l'instar d'Igitur, échapper à la représentation.

³³ OC, p. 434

CHAPITRE I

UN THÉÂTRE NÉ DU NÉANT

« Tu connaîtras une période amère — une sorte d'enfer — et c'est après ce passage par la forêt obscure que tu resurgiras, maître de ton art ¹. »

— Jean Genet, *Le funambule*

S'il s'agissait de parvenir à une conception du théâtre libéré de son aspect circonstanciel, puisant dans la plus pure abstraction, il faut admettre qu'une telle vision s'applique difficilement lorsque vient le moment de mettre en scène ce qui appartiendrait plutôt à un idéal poétique. En effet, nous ne pouvons que mesurer toute l'ambition, mais aussi toute la distance qui sépare un théâtre imaginé et la possibilité de le voir se matérialiser sur scène. Mallarmé affirme : « je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas [...] et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges² ! » ; de son côté, Genet écrit : « J'espérais obtenir ainsi l'abolition des personnages — qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique — au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même afin d'unir par ce seul lien l'auteur au spectateur³. » Nous pouvons néanmoins retracer d'où provient cette vision — entre idéal poétique et idéal théâtral — et de là, confronter le théâtre rêvé à la trajectoire dramatique qui caractérise, plus précisément, les personnages dans les textes d'*Igitur* et des *Paravents*.

¹ TC, p. 834

² OC I, p. 696

³ TC, p. 816

1.1 L'expérience du vide

C'est en 1864, dans la ville de Tournon, que Mallarmé entame sa réflexion autour d'un certain idéal théâtral. Même s'il dit se suicider en Ardèche, qu'il sent sa tête absolument vide⁴, Mallarmé est tout de même animé par un projet d'écriture ambitieux, la tragédie d'*Hérodias* : « j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*⁵. » Toutefois, malgré son dévouement, il avoue se sentir absolument « éteint⁶ ». Un sentiment d'impuissance lui tarabuste l'esprit, comme il le confie lui-même à Henri Cazalis : « stérile et crépusculaire, j'ai pris un sujet effrayant, dont les sensations, quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité, et si elles flottent, ont l'attitude étrange du mystère. Et mon vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer⁷ ! »

Si son *Hérodias* le terrasse, Mallarmé parvient tout de même à écrire quelques nouveaux poèmes, dont *L'Après-Midi d'un Faune*, écrit en 1865. Cet intermède héroïque, comme il le décrit, sera terminé en moins de quatre mois. Henri Mondor écrit : « il a laissé *Hérodias* dormir, et fait *L'Après-Midi d'un Faune*, un chef-d'œuvre⁸. » Échappant un instant à la stérilité qui le dévore, Mallarmé est pris d'enthousiasme pour ce poème qui, déjà, semble se présenter à lui sous une forme théâtrale, mais qui paradoxalement repousse toutes possibilités de mise en scène.

J'ai laissé *Hérodias* pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*⁹.

⁴ OC I, p. 662

⁵ *Ibid.*, p. 663

⁶ *Ibid.*, p. 662

⁷ *Ibid.*, p. 666

⁸ Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, op. cit., p. 168

⁹ OC I, p. 678

Lorsqu'il soumet son *Faune* à la Comédie-Française, le texte essuie un refus catégorique de la part des deux juges qui « n'ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public¹⁰ ». Bien que touchés par l'œuvre, tous deux affirment que « ce sont de trop beaux vers ; le public les boudera [...] Cet acte convient à une élite recueillie ; il ne peut pas affronter les planches et un nombreux public¹¹ ». Déçu, Mallarmé retourne à Tournon. Il décide alors de reprendre son *Hérodias*, « non plus tragédie, mais poème¹² ». Quelque six mois après le rejet de son *Faune*, l'ouverture de son *Hérodias* n'est « encore [qu']à l'état d'ébauche », mais il affirme « sans présomption qu'elle sera d'un effet inouï¹³ ». L'idéal qu'il poursuit le plonge malgré tout dans une léthargie profonde.

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme [...] l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais pas très bien, et ne puis respirer longuement ni avec la volupté du bien-être¹⁴.

Ainsi, Mallarmé entame une longue méditation sur le Néant et l'Absolu. *Hérodias* s'inscrira désormais dans un projet beaucoup plus vaste. C'est donc « malade d'*Hérodias*, usé de veilles, impuissant », que Mallarmé entame la conception du Livre : « Je suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le Beau. Mon esprit se meut dans l'Éternel, et en a eu plusieurs frissons, si l'on peut parler ainsi de l'Immuable¹⁵. » Dans le Néant, il a trouvé le Beau, et il en fera l'essence de sa poétique. Son objectif sera désormais de traduire, au mieux de ses capacités, la beauté de la Nature, l'universalité de l'homme.

J'ai jeté les fondements d'un œuvre magnifique. Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort, et ressuscité avec la clef des pierreries de ma dernière Cassette spirituelle. À moi maintenant de l'ouvrir en l'absence de toute impression empruntée, et son mystère s'émanera en un fort beau ciel. Il me faut vingt

¹⁰ *Ibid.*, p. 683

¹¹ Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, op. cit., p. 171

¹² *OC I*, p. 683

¹³ *Ibid.*, p. 696

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 699

ans, pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis. Je travaille à tout à la fois, ou plutôt je veux dire que tout est si bien ordonné en moi qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure, et va d'elle-même se caser dans tel livre ou tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. — Tu vois que j'imite la loi Naturelle¹⁶.

En 1866, Mallarmé est licencié du Lycée de Tournon. Il déménage à Besançon où sa situation financière est toujours aussi précaire. En dépit des obstacles, il s'échinera malgré tout à dresser les grandes lignes de son Œuvre. Une entreprise lente et pénible qui, par moments, aura raison de sa santé — physique et mentale. Au printemps 1867, il décrira à son ami Cazalis les affres que lui cause cette agonisante introspection :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivé à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.

[...] J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force — incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi¹⁷.

Une lutte avec Dieu, atteindre le Néant, devenir impersonnel : il nous semble que cette expérience préfigure les fondements de l'œuvre mallarméenne — cette « œuvre pure [qui] implique la disparition élocutoire du poète¹⁸ ». Ainsi, dans cet état de morcellement et de ressaisissement spirituel, Mallarmé dit éprouver la puissance du Néant et tente par tous les moyens de transposer cette synthèse de l'univers dans son Œuvre :

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi, je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce

¹⁶ *Ibid.*, p. 703

¹⁷ *Ibid.*, p. 713-714

¹⁸ *OC*, p. 366

développement. Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* sera l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte — et n'atteindra peut-être jamais, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une illusion, et que la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant¹⁹.

En 1867, Mallarmé décrit brièvement la structure de ce Livre dans une lettre adressée à Villiers de l'Isle-Adam : « la délimitation parfaite de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu "Beauté" l'autre personnel, les "Allégories somptueuses du Néant"²⁰ ». Près de vingt ans plus tard, soit en 1885, il présente son Grand Œuvre à Paul Verlaine comme suit : « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode²¹. » Jacques Scherer indique dans *Le « Livre » de Mallarmé* que le Livre devait intégrer quatre genres littéraires : « le manuscrit mentionne quatre genres, qui sont, dans cet ordre, "Théâtre, Drame, Mystère, Hymne" [...] Tous en s'opposant les uns aux autres, ils participent les uns aux autres [...] ils ne sont que des points de vue différents sur une même réalité²². » Il semble que l'objectif de Mallarmé soit de montrer la « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers²³ ». Cette tâche fixée, il va la poursuivre pendant plus de trente ans, jusqu'à ce que la mort — la vraie — vienne le chercher.

Genet connaît une période de prostration semblable. En 1949, après une propulsion fulgurante dans les hautes sphères de la littérature française, il arrête d'écrire. L'auteur qui a rédigé, en moins de cinq ans, cinq romans, ainsi que plusieurs pièces et poèmes, revoit entièrement l'ensemble des rapports qui le lient à la littérature : « son succès même le dépouillait de sa marginalité, si essentielle à son œuvre romanesque²⁴ », comme le dit Edmund White. Genet se détache aussi de son théâtre, le jugeant « sans grandeur²⁵ ». Il

¹⁹ *OC I*, p. 714

²⁰ *Ibid.*, p. 724

²¹ *Ibid.*, p. 788

²² Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 79

²³ *OC I*, p. 724

²⁴ Edmund White, *op. cit.*, p. 341

²⁵ *TC*, p. 815

trouve le théâtre occidental « grossier » ; et n'y voit qu'« inculture » et « niaiserie²⁶ ». De 1950 à 1955, Genet cherche à prendre de nouveaux chemins, ayant épuisé, selon lui, les thèmes de l'homoérotisme et de la criminalité²⁷. C'est en 1953 que sa perception des choses sera complètement bouleversée. En croisant le regard d'un passager qui voyageait dans le même wagon de train que lui, il a la révélation que « tout homme *en vaut* un autre » et ressent alors une « sorte d'identité universelle à tous les hommes²⁸. » S'opère en lui un profond changement de paradigme : « Le monde soudain flottait [...] Le monde était changé. Il venait dans un wagon de troisième classe, entre Salon et Saint-Rambert-d'Albon, de perdre ses belles couleurs, ses charmes²⁹. » Tout comme Mallarmé a éprouvé l'« Univers Spirituel », le « Secret » qui se cache en chaque homme, Genet a l'étrange sensation de percevoir, pendant un bref instant, « la forme provisoire de l'identité de tous les hommes³⁰ », une « blessure secrète³¹ » d'où recèle l'irréductibilité de cette identité unique. À l'instar de Mallarmé, Genet fait l'expérience de sa propre vacuité. Il écrit que le visage « veule » et « lâche » croisé dans le wagon, ne serait en fait que le reflet de son propre visage, l'ayant surpris dans un détour : « Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, *par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi*³². » Semblable à ce qu'a vécu Mallarmé, l'expérience de Genet découle, en quelque sorte, d'un profond sentiment d'abnégation, combiné à une méditation sur la fragmentation à l'infini d'une identité universelle.

Peu après l'épisode du train, Genet développe le projet d'un « grand œuvre formé d'une autobiographie, de réflexions esthétiques et de spéculations abstraites, universelles³³. » Vision que certains, dont Edmund White et Jean-Paul Sartre, avaient rapprochée de celle de Mallarmé :

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Edmund White, *op. cit.*, p. 342

²⁸ Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt...*, Paris, Gallimard, 2016, p. 42

²⁹ *Ibid.*, p. 58

³⁰ *Ibid.*, p. 48

³¹ *Ibid.*, p. 53

³² *Ibid.*, p. 46

³³ Edmund White, *op. cit.*, p. 389

Le résultat c'est l'Être, l'Être identique à soi qui dissout et ronge en son sein les douleurs, les couleurs, le temps, l'événement et l'espace. Mais cet Être sans qualification s'identifie au Néant. Transposée, purifiée, sublimée, Genet retrouvera sur ce plan sa passion d'anéantir le monde et de s'anéantir. On comprend qu'il ne sache encore s'il va parler ou se taire : à ce niveau d'abstraction la parole et le silence ne font qu'un. Ce « roman mallarméen³⁴ » dont parlait une fois Blanchot, c'est Genet qui peut l'écrire³⁵.

Edmund White, qui voit dans *La Mort* certaines ressemblances avec le Livre de Mallarmé, va même jusqu'à affirmer que « [l]e projet de Mallarmé devint celui de Genet³⁶. » Nous trouvons en exergue des *Fragments...* — qui semblent être l'introduction aux grandes lignes de *La Mort* — une sorte d'explication à ce texte étrange et fragmenté :

Les pages qui vont suivre ne sont pas extraites d'un poème : elles devraient y conduire. C'en serait l'approche, encore très lointaine, s'il ne s'agissait d'un des nombreux brouillons d'un texte qui sera démarche lente, mesurée, vers le poème, justification de ce texte comme le texte le sera de ma vie³⁷.

Fragments..., qui originellement s'intitulait « Lettre à Décimo » (1953), s'adresse à un jeune garçon cerné par la mort et la stérilité. Genet y expose une philosophie de l'homosexualité — qui doit mener, d'après lui, à l'anéantissement du monde : « elle [la pédérastie] est défunte. Accumulant, à mesure qu'elle s'élabore, des gestes et des réflexions perverses par les notions de ruptures, de fini, de discontinu, elle ne construit que d'apparences tombeaux³⁸. » Nous retrouvons toutefois au travers de cette théorie funeste de

³⁴ Nous ne pouvons que supposer que le « roman mallarméen » auquel réfère Sartre soit en fait le « Livre », puisqu'il est le grand Œuvre auquel s'est consacré Mallarmé la majeure partie de sa carrière. Comme l'écrit Blanchot dans *Faux pas* : « On sait que sur toute la vie de Mallarmé a traîné, comme une lumière qui, au lieu de prolonger, ainsi qu'il arrive, un astre déjà mort, serait venue d'une étoile encore à naître, l'espérance d'une Œuvre extraordinaire dont ses œuvres pourtant admirables ne semblaient que le reflet et que le *Coup de dés* figurait comme le naufrage consciemment chanté. De ce livre, texte suprême, substitut plénier de l'univers, il a donné dans des pages fort accessibles [...] l'aperçu le plus clair, et ses amis n'ont pas cessé d'en espérer au moins l'ébauche. » (cf. Maurice Blanchot, « Le silence de Mallarmé » dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 131-132) Nous pourrions sinon croire que Sartre fait ici référence à *Igitur*, que le roman soit en fait le conte. Car pour Blanchot, *Igitur* serait la « tentative pour rendre l'œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent c'est l'absence de tout pouvoir, l'impuissance. » (cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 135)

³⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 636 à 638

³⁶ Edmund White, *op. cit.*, p. 389

³⁷ Jean Genet, *Fragments...*, *op. cit.*, p. 69

³⁸ *Ibid.*, p. 79

l'homosexualité, des segments, des notes de bas de page, qui laissent entrevoir son souci pour l'abstraction et son refus de l'anecdotique :

Les mots utilisés pour ma construction perdent leur pouvoir de communication. Aussi finis, bornés que possible par leurs propres contours, je tâcherai qu'ils renvoient mal aux objets qu'ils nomment, que de ces objets ne demeure captive que la plus fantomale apparence, mais que le vocable se colore de mes angoisses, et que, du rapport de chacun d'eux, tombeau sans contenu, surgisse une construction abstraite ayant force et signification³⁹.

Si l'idée semble abstraite, Genet en donne une vision un peu plus claire — du moins, par rapport à la forme — dans un entretien avec Robert Poulet pour la revue *Bulletin de Paris*, publiée en 1956 :

J'écirai un grand poème sur la mort. Un homme comme moi voit la mort partout, il vit sans cesse avec elle. Ce sera un livre tout à fait inattendu, imprimé sur de grandes pages, au centre desquelles il y en aura de petites, le commentaire du récit, qu'il faudra lire en même temps que le récit. Au bout, une explosion lyrique qui s'intitulera « La Mort »⁴⁰.

Il nous semble que ce commentaire du récit à l'intérieur du récit soit l'expression même d'une esthétique qu'il tente de développer dans *Fragments...* et *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* Des notes de bas de pages, des commentaires en italique, deux colonnes de textes distinctes, mais complémentaires, partageant la même page, tout cela participe à une exploration de la forme du texte, sinon de la page même, qui rappelle à bien des égards l'esthétique mallarméenne.

Genet ne sera jamais en mesure de terminer *La Mort*. Il ne reste aujourd'hui que quelques brouillons, les autres versions ayant été brûlées, perdues ou déchirées en petits carrés réguliers⁴¹. À noter que la forme finale que devait prendre *La Mort* était d'ailleurs similaire à celle du Livre. Genet voulait, lui aussi, diviser l'œuvre en deux grands volets : le premier volet aurait été un cycle de sept pièces — dont *Les paravents* auraient constitué « la première et la dernière de cette série⁴² » ; l'autre volet aurait été un long poème en prose. Au-delà des similitudes formelles, nous retiendrons surtout que Mallarmé et Genet sont tous deux

³⁹ *Ibid.*, p. 84

⁴⁰ Edmund White, *op. cit.*, p. 390

⁴¹ *Ibid.*, p. 467

⁴² *Ibid.*, p. 391

parvenus à élaborer, d'une façon qui leur est propre, une vision du théâtre en vue d'une mise en forme de cette nouvelle dramaturgie. Un théâtre qui saurait échapper à son propre temps, qui irait au-delà de l'espace théâtral, mais auquel il appartiendrait néanmoins.

1.2 Écrire l'Idée, une dramaturgie des Ombres

Chez Mallarmé, des textes comme *Crayonné au théâtre*, *Crise de vers*, *Quant au Livre*, *La musique et les lettres*, etc., témoignent, à notre avis, d'une réflexion continue sur l'espace théâtral. Parmi les observations du poète sur les spectacles auxquels il assistait, nous voyons en effet se développer la vision d'un théâtre idéal, lorsque Mallarmé souligne les ratés, mais aussi les quelques magnificences du théâtre occidental. Dans ces textes, Mallarmé rend compte de « l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire », mais aussi des moments où est renvoyée au spectateur l'« imagerie brute de sa divinité⁴³. » C'est que Mallarmé déplore l'intérêt de ses contemporains pour le fait divers, l'« universel *reportage* » : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel⁴⁴. » Il considère que la beauté pure est négligée au profit d'une « littérature obsédée par la Présence et terrifiée par la vieille horreur du vide⁴⁵ ». Ce qu'il reproche aux auteurs de son époque — dramaturges comme romanciers —, souvent enclins au réalisme, « ce n'est pas tant le choix de leur sujet que *la limitation poétique* à laquelle ils aboutissent⁴⁶. » S'en remettre à la crédibilité d'un décor ou d'un costume ; admirer ou non la prestation d'un acteur capable d'interpréter avec fidélité tel ou tel personnage ; pour Mallarmé, ce sont là les preuves d'un manque de profondeur dans le théâtre occidental.

Je me refuse par goût à aucune simplification et en souhaite, à l'égal de complexités parallèles : mais le théâtre institue des personnages agissant et en relief précisément pour qu'ils négligent la métaphysique, comme l'acteur omet la présence du lustre ; ils ne prieront, vers rien, hors d'eux, que par le cri élémentaire et obscur de la passion⁴⁷.

⁴³ OC, p. 298

⁴⁴ *Ibid.*, p. 368

⁴⁵ Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Paris, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 24

⁴⁶ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 40

⁴⁷ OC, p. 327

À son avis, le théâtre de son époque tente de transposer trop fidèlement le réel sur scène. Les dramaturges ne cherchent plus à créer un « vers qui de plusieurs vocables refais un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire⁴⁸ » ; Mallarmé n'y voit qu'un geste d'échange comparable à celui qui consiste à passer une pièce de monnaie d'une main à une autre : « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie⁴⁹. » Dans son *Autobiographie*, qu'il adresse à Verlaine en 1885, Mallarmé se confie sur son époque :

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidés d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu⁵⁰.

Le mot d'« interrègne » illustre bien d'ailleurs la perception qu'il a du théâtre : un théâtre de l'anecdote, vétuste et sans profondeur, où surgit par moments l'inintelligibilité de la nouveauté — *l'effervescence préparatoire*. Thierry Alcoloumbre écrit à ce sujet : « La fréquentation des spectacles, *quels qu'ils soient*, aidera le poète [Mallarmé] à préciser sa conception de l'essence théâtrale, à la fois comme prolongement des éléments de beautés entrevus sur la scène et comme antithèse de l'imposture contemporaine⁵¹. » Ce prolongement des éléments de beautés semble référer à la figure du suspens — que Mallarmé associe au moment où se soulève brièvement « la vaine couche d'intelligibilité⁵² » —, et où la scène, en décalage avec le réel, comme l'écrit Yves Delègue, « tient en suspens, dans son vide, la figure merveilleuse, effrayante de la Chimère, c'est-à-dire tout l'inconscient que creuse en chacun le manque d'être, et qui, refoulé par "l'arrangement social", meut les formes du monde⁵³. » Nous retrouvons d'ailleurs, dans un passage d'*Hamlet* — texte où Mallarmé vante les mérites

⁴⁸ *Ibid.*, p. 368

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 664

⁵¹ Thierry Alcoloumbre, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995, p. 47

⁵² *OC*, p. 383

⁵³ Yves Delègue, *op. cit.*, p. 35

dramaturgiques de la pièce éponyme de Shakespeare — une allusion à la forme que pourrait prendre cette Chimère sur scène :

[...] avance le *seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur⁵⁴.

Si Mallarmé déplore l'incapacité des gens de théâtre à n'offrir qu'une variété d'« éléments de médiocre puisés dans leur spéciale notion du public⁵⁵ », il voit dans le personnage d'Hamlet un être qui se refuse à la représentation. Comme le souligne Jacques Rancière :

Hamlet n'est point l'ombre d'hier mais l'ombre — la promesse de demain — du théâtre nouveau de l'idée qui détrônera le théâtre des personnages et de la reconnaissance des modèles. L'idée est symbole, c'est-à-dire accord scellé, dans le seul acte momentané d'une performance, entre des aspects ou types limités à leur seul apparaître. C'est cela que dit en somme le monologue d'Hamlet : « être ou ne pas être », être l'ombre que sur l'être projette un au-delà qui est la pure puissance de ne pas être⁵⁶.

Pour Mallarmé, la pièce de Shakespeare représente, à plusieurs égards, l'esthétique et la poétique qu'il cherche à atteindre : « L'œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence⁵⁷. » Le personnage, décrit comme la *juvénile ombre de tous*, devient à ses yeux le reflet du public, le lien qui unit la scène et la salle. Mallarmé croit « qu'en la foule ou amplification majestueuse de chacun gît abscons le rêve⁵⁸ ! » La scène doit alors éveiller le *rêve* qui sommeille en chacun, car elle est elle-même ce rêve, ce *mythe*. Ainsi, le public apparaît sous la plume de Mallarmé comme un « trou magnifique ou [une] attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité — ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à

⁵⁴ OC, p. 300

⁵⁵ Ibid., p. 294

⁵⁶ Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 38

⁵⁷ OC, p. 300

⁵⁸ Ibid., p. 298

grand soin par l'arrangement social⁵⁹. » Le théâtre que Mallarmé imagine est un théâtre intérieur : « c'est-à-dire voué à la seule scène absolue de l'esprit⁶⁰. » Un espace théâtral d'une grande « dimension symbolique » qui serait « le lieu où se joue pour l'homme son être au monde ou le sens de son destin » comme l'écrit Bertrand Marchal : « dimension qui n'est pas en dehors de la signification — elle en est au contraire le fondement ignoré —, mais irréductible à celle-ci ; par elle, le langage est cet espace de correspondance entre le monde extérieur et les structures de l'imaginaire⁶¹ ». Si Mallarmé attribue à la pièce d'*Hamlet* la dimension du mythe, il étend aussi le théâtre du symbole à la danse. En effet, en assistant à un spectacle de ballet, Mallarmé entrevoit dans le corps dansant de la ballerine un « Signe⁶² » qui permet au public d'accéder à ce « quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun⁶³ » :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe⁶⁴.

Il ne s'agit donc plus d'offrir au spectateur un spectacle, mais une vision qui se lit à travers des symboles encore à découvrir. Ici, la danseuse *n'est pas une femme* et par ailleurs, elle *ne danse pas*. Apparaît alors sur scène une métaphore, un poème sous forme théâtrale qui s'écrit seul, grâce à une *écriture corporelle* qui est *dégagée* de l'intervention du poète et qui demande à être déchiffrée. Comme l'écrit Jacques Rancière, pour Mallarmé « le symbole n'est pas image, pas plus que l'idée n'est forme d'objet ou la métaphore moyen de communiquer un sentiment. Symbole et métaphore n'expriment pas l'idée, ils la font être. Ils sont l'acte de sa production, l'institution de son rituel⁶⁵. » D'une certaine façon, la métaphore, dont le

⁵⁹ *Ibid.*, p. 294

⁶⁰ *OC I*, p. XIV

⁶¹ *Ibid.*, p. XXX

⁶² *OC*, p. 307

⁶³ *Ibid.*, p. 383

⁶⁴ *Ibid.*, p. 304

⁶⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 38

signifiant est « fermé et caché », crée un pont entre le public et cet espace théâtral, encore inconnu, et qui n'existe pas.

Pour Mallarmé, « [l]e Théâtre est d'essence supérieure⁶⁶. » Il croit en sa portée poétique et imagine un théâtre sacré qui, pour lui, justifierait le rassemblement de la foule autour d'un spectacle :

Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractères religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens, je constate que le siècle finissant n'en a cure, ainsi comprise ; et que cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner de la divinité, sauf la clairvoyance de l'homme, ne sera pour rien⁶⁷.

Le théâtre serait alors un espace où le public est, en quelque sorte, transfiguré, où la multitude serait réduite au dénominateur commun de chaque individu qui la compose : un mythe originel qui serait enfoui au fond de chacun. « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur⁶⁸ ». Le spectacle doit nous renvoyer « *au-delà* de l'apparence scénique. Du point de vue de l'œuvre comme du point de vue du public, cet au-delà est atteint par l'opération d'une *pensée* : de physique qu'il était, l'espace du théâtre s'approfondit en un *espace mental*⁶⁹. » Nous pourrions dire que Mallarmé cherche, en quelque sorte, à retrouver la puissance du rituel, du liturgique au théâtre pour qu'il y ait « une reprise de pouvoir de la logique métaphorique et mythique dans l'art⁷⁰ », comme l'indique Laure Becdelièvre. Et même si Mallarmé définit son époque comme un interrègne, il semble que le poète cherche malgré tout à concilier la foule et l'art de la scène. Pour Laure Becdelièvre, « Mallarmé se fait l'archéologue de la culture contemporaine et de ses représentations [...] pour en faire jaillir les éléments de promotion d'un théâtre nouveau, où puissent enfin se retisser le lien social déchiré dans l'interrègne, et se réconcilier poète et

⁶⁶ OC, p. 312

⁶⁷ Ibid., p. 313-314

⁶⁸ Ibid., p. 314

⁶⁹ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 48

⁷⁰ Laure Becdelièvre, *Nietzsche et Mallarmé, rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, Transparence, 2008, p. 28

cité⁷¹. » De ce fait, le poète voit une certaine puissance dans l'art populaire, et même s'il le dédaigne, il reconnaît l'attraction que ce genre d'événement suscite. Ainsi, inspiré par les grandes fêtes publiques, Mallarmé cherchera à créer un rassemblement d'une pareille ampleur, mais ayant la gravité d'un culte. Renverser la fête publique, pour qu'elle devienne une « fête solitaire » :

Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiqué ou l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation. — Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient de la foule : presque un Culte ⁷²!

Ainsi, en vue de conquérir le Tout-Paris, Mallarmé voulait trouver une nouvelle forme de théâtre qui prendrait racine dans le théâtre populaire : « ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément, mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris⁷³. » Or, ce modeste *feu à trois coins de Paris* sera limité à son appartement rue de Rome, puisque les seules séances théâtrales qu'organisera Mallarmé se dérouleront dans l'intimité de sa demeure.

En 1877, Mallarmé inaugure le rituel des mardis, rencontres littéraires sous forme de cénacle, dont il est l'ordonnateur : « Les témoignages des Mardistes [...] s'entendent à décrire l'orchestration minutieuse, encore que non écrite, des soirées chez Mallarmé, lieu autant que moment d'un entre soi qui serait aussi l'occasion d'un oubli de soi dans l'écoute du maître des lieux⁷⁴ ». Malgré le fait que personne n'ait pensé « sténographier les savantes et délicates improvisations du Maître et que leur contenu se fût à chaque fois évaporé⁷⁵ », une aura de mystère plane au-dessus des mardis mallarméens.

C'est qu'il est le metteur en scène de cette théâtralité dont il occupe le centre et qu'à ce titre sa présence n'est sensible que par les effets durables qu'elle a produits. Le

⁷¹ *Ibid.*, p. 33

⁷² *OC*, p. 541

⁷³ *OC I*, p. 773

⁷⁴ Pascal Durand, *op. cit.*, p. 187

⁷⁵ *Ibid.*

cérémonial des mardis n'a rien, en un sens, d'exceptionnel : les samedis de Heredia, comme tant d'autres cénacles, auront leurs rites, leurs boissons et leurs fumeries spécifiques [...] L'exception n'est pas de mise dans les soirées de Mallarmé, chez qui prévalent plutôt la très stricte observance de normes communes, mais portées au-delà des limites habituelles, ainsi que la densité apportée au jeu des symboles qui élèvent une parole en situation au rang d'une expérience de transsubstantiation. Pas de savoir transmis, mais dans la maïeutique d'une apparence en public la transfusion, la propagation d'un *éthos* : l'« état de poésie⁷⁶ » [...]

Ces séances servent-elles à préparer indirectement la rampe pour l'Œuvre à venir ? C'est ce que semble indiquer Henri Mondor qui souligne que pendant les rituels du mardi, les spectateurs pouvaient entrevoir « l'Œuvre rêvé par leur Maître et se laisser aller à une grande espérance⁷⁷. » Pascal Durand souligne pour sa part que les mardis mallarméens ont eu « près de vingt années d'activité », de 1877 jusqu'à la mort de l'auteur en 1898⁷⁸. Rappelons, à cet effet, que Mallarmé avait prédit qu'il lui faudrait à peu près vingt ans pour terminer son Œuvre, comme il l'indique dans une lettre à Théodore Aubanel, en 1866 : « je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Œuvre, et que j'attendrai, ne lisant qu'à mes amis comme toi, des fragments⁷⁹ ». Dans *Notes en vue du « Livre »*, Mallarmé fournit, sous une forme très schématique, le programme du Livre qui serait aussi celui du théâtre mallarméen : « le Dr[ame] est causé par le Myst[ère] de ce qui suit — l'Identité (Idée) Soi — du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne [...] — le Héros *dégage* — l'Hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Th[éâtre] que c'était — du Mystère où cet Hymne enfoui⁸⁰ ». Une synthèse condensée qui révélerait le déroulement des séances du Livre, comme l'explique Éric Benoît :

Dans les brouillons du Livre, le sujet transcendantal, le sujet absolu, dont l'Opérateur est le représentant sacerdotal, est désigné par le terme de *Héros* : l'Opérateur de Lecture (collective) du Livre est l'acte spéculaire qui permet au héros de prendre conscience de lui-même et d'effectuer son « Identité (Idée) Soi » [...] c'est à travers le langage qu'a lieu cette prise de conscience du sujet absolu par lui-même : « le Héros *dégage l'Hymne* (maternel) qui le crée » (f.4). *Hymne* est le mot habituellement employé par Mallarmé pour désigner la parole poétique en ce qu'elle exprime la musique du monde, la structure harmonique et musicale de l'Univers, les correspondances et accords qui sont l'essence

⁷⁶ *Ibid.*, p. 190

⁷⁷ Henri Mondor, *op. cit.*, p. 760

⁷⁸ Pascal Durand, *op. cit.*, p. 186-187

⁷⁹ *OC I*, p. 705

⁸⁰ *Ibid.*, p. 550

même du monde, l'Idée ou « notion pure » que l'acte poétique a pour fonction de dégager et d'exprimer⁸¹.

Pour sa part, Thierry Alcoloumbre voit dans cette définition l'expression même d'une certaine mobilité du théâtre mallarméen, de même que le rapport de réciprocité entre le poète, son Œuvre et le public :

L'Idée n'est pas le théâtre, ni non plus le héros ou l'intrigue : mais la *relation d'identité* qui unit tous ces éléments entre eux. Si l'on veut, elle est aussi leur « soi », ou leur présence à soi à travers le regard du public, qu'on sait identique au spectacle même. Dès lors, la saisie de l'idée ne passe pas par un concept : elle nécessite toujours le développement effectif du spectacle⁸².

Nous pouvons donc voir dans le programme complexe de la théâtralité mallarméenne un moyen de créer une équivalence entre l'expérience du poète et celle du public ; que la *disparition élocutoire du poète* mène aussi à la disparition du spectateur — ou du lecteur. Comme l'indique Jacques Scherer, le « Livre est le support matériel, la Poésie le moyen, le Théâtre, sous son aspect métaphysique, est le but⁸³. » Dans son analyse des *Notes en vue du « Livre »*, Scherer affirme que l'« Œuvre totale n'est autre qu'un livre, lu à haute voix et commenté par Mallarmé devant un certain public, selon un cérémonial compliqué, et dégageant un enseignement ou une conviction de caractère métaphysique, destiné à remplacer les religions existantes⁸⁴. » Ainsi, pour que l'Œuvre existe il doit y avoir une sorte de communion entre les deux instances (poète et public). Comme le souligne Jean-Pierre Richard dans son ouvrage *L'univers imaginaire de Mallarmé* :

Ni absolument émetteur, ni purement récepteur, le poète se tient pour l'individu médiateur qu'une « personnalité multiple » doit traverser afin de mourir à elle-même, et d'atteindre par cette mort à sa vérité essentielle. Et il considère aussi que cette personnalité multiple, ce public, comme le milieu qu'il lui faudra à son tour traverser pour s'abolir lui-même et se métamorphoser en soi. Le rapport qui unit le poète à son public est de même nature que celui qui rejoint le poète à son œuvre, et que celui aussi marie œuvre et public : c'est un rapport de mutualité, de co-appartenance⁸⁵.

⁸¹ Éric Benoît, *Néant sonore, Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 177

⁸² Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 105

⁸³ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 37

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 351

Il s'agit donc, en somme, d'une communion qui prend la forme d'une spirale réflexive, qui installe une sorte de dialogue muet entre l'auteur et son public et qui vise l'anéantissement de chacun : « Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu⁸⁶. » Le personnel accède à l'impersonnel : la multitude (le public) devient l'un (l'auteur) et l'un devient la multitude.

Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement — en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe. L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit ne saurait plus assister, comme passant, à la tragédie, comprît-elle un retour, allégorique, vers lui ; et, tout de près, exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultat⁸⁷.

Mallarmé semble d'ailleurs voir dans l'architecture de l'eucharistie une équivalence à la parole poétique, l'*Hymne* que doit dégager la mise en scène de son théâtre :

Telle, en l'authenticité de fragments distincts, la mise en scène de la religion d'état, par nul cadre encore dépassée et qui, selon une œuvre triple, invitation directe à l'essence du type (ici le Christ), puis l'invisibilité de celui-là, enfin élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini, satisfait étrangement un souhait moderne philosophique et d'art⁸⁸.

Le passage du théâtre aux « fêtes futures⁸⁹ » qu'entrevoit Mallarmé s'adresse nécessairement à un public d'initiés, capable de plonger au plus profond de soi, dans les abîmes d'une vacuité reconnue. Ainsi, ce public pourra à son tour « rendre visible le mystère enfoui dans l'âme individuelle sous la forme d'un rêve collectif⁹⁰. » Nous trouvons chez Genet une conception du théâtre assez semblable où le masque de l'individualité cache au fond de chacun des spectateurs une sorte d'être unique — équivalant à tout autre. Or, Genet a aussi imaginé un théâtre sacré qui justifierait le rassemblement d'une foule ; où le lieu théâtral devient lui-même un espace qui se situe en dehors de son époque, en marge du monde. Un théâtre,

⁸⁶ OC, p. 655

⁸⁷ Ibid., p. 394

⁸⁸ Ibid., p. 396

⁸⁹ Ibid., p. 392

⁹⁰ Ibid.

comme il le dit lui-même, qui n'est pas destiné aux générations à venir, mais au peuple des morts⁹¹.

À l'instar de Mallarmé, c'est par le biais de nombreuses observations que Genet développe la vision qu'il a eue d'un théâtre idéal. Comme il l'indique à Madeleine Gobeil, dans une entrevue de 1964 : « Le livre de Sartre a créé un vide qui a permis une espèce de détérioration psychologique. Cette détérioration a permis la méditation qui m'a conduit à mon théâtre⁹². » C'est entre autres à partir de la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* et *Fragments...* que l'auteur fait rupture avec ses pièces antérieures, mais sa réflexion sur le théâtre, en dehors des pièces elles-mêmes, n'est pas étrangère à sa conception plus générale sur l'art et le destin de l'artiste, que nous retrouvons dans ses textes tels que *Le funambule*, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, *Ce qui est resté d'un Rembrandt...*, les *Lettres à Roger Blin*, etc. Ce sont là des textes déterminants qui semblent mettre en lumière une vision tout à fait spécifique quant à l'essence même du théâtre ; vision qui s'impose à Genet entre la dimension immatérielle de la représentation idéale et la matérialité de la scène.

Un peu plus d'une année avant la parution du *Secret de Rembrandt* dans le magazine *L'Express* en 1958, Genet avait déjà publié *Le funambule* et *L'atelier d'Alberto Giacometti* en 1957, ainsi que *Fragments...* en 1954⁹³. Même si ces textes ne sont pas directement rattachés à la question théâtrale, ils participent, de près comme de loin, à l'édification d'un théâtre *sur* le théâtre, ainsi qu'au développement d'une idée, tout aussi centrale dans la dramaturgie genettienne que dans l'ensemble de son art, qui est la blessure secrète que chaque homme porte en lui : « cette blessure — inguérissable puisqu'elle est lui-même⁹⁴ ». Nous trouvons déjà une allusion à cette blessure intime et secrète dans *Fragments...*, presque enfouie entre les lignes : « Réfugie-toi dans l'horreur de ce texte d'abord, dans notre

⁹¹ Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, p. 43

⁹² Jean Genet, « Entretien avec Madeleine Gobeil » dans *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 22

⁹³ À noter que dès 1955, Genet se remet à l'écriture et entame presque simultanément la rédaction du *Balcon*, des *Nègres* et des *Paravents* (cf. *TC*, p. LXXXVII)

⁹⁴ *TC*, p. 824

confusion ensuite, puis dans une région solitaire, hors d'atteinte, la Légende, si tu l'oses⁹⁵. » Or, l'image de la blessure qui est aussi, pour Genet, un lieu hors d'atteinte logeant au plus profond de soi, n'est pas sans rappeler le *secret* évoqué par Mallarmé. Souvenons-nous que pour le poète « tout homme a un Secret en lui⁹⁶ » ; ce que Bertrand Marchal décrit comme « le secret de l'homme qui échappe à toutes déterminations historiques ou sociales, et qu'il s'agit de retrouver dans la nature⁹⁷ » :

L'homme, avant d'être un animal social, est pour Mallarmé un animal religieux, un être de chimère, et son drame — le drame constitutif de l'humanité même —, tient dans la conscience de cette royauté chimérique, celle de l'esprit, toujours condamné à se dissoudre, comme la splendeur du couchant, dans le néant nocturne. On conçoit alors la continuité imaginaire entre la tragédie de la nature — qui n'est pas simplement une métaphore du langage primitif — et la tragédie shakespearienne, entre un drame solaire où l'esprit humain reconnaît tout à la fois la gloire et la vanité de ses chimères vouées au néant [...] c'est que l'essence du théâtre n'est pas à chercher dans le principe scénique, mais dans l'intuition originaire d'une correspondance entre la nature et l'homme, correspondance sur laquelle se fonde la tragédie archétypale des cieux embrasés du couchant⁹⁸ [...]

Or, si Mallarmé tente de « retrouver, dans le théâtre réel, un écho, si lointain qu'il soit, de cette tragédie de l'homme universel⁹⁹ », il semble, selon Albert Dichy et Michel Corvin, que Genet cherche, lui aussi, à faire vivre la puissance du vide au théâtre, sorte de fondement ontologique « où la mort est le point d'origine et de référence dont les manifestations, en termes de conduite existentielle, se nomment "solitude" et "*blessure secrète*"¹⁰⁰. » Pour Genet, le théâtre « est second, il n'est que le support — mais le plus adéquat qu'il ait trouvé — pour transmettre une expérience intérieure, celle de l'absence et de la solitude¹⁰¹. » Sans y voir une corrélation directe, il nous semble que le « secret » de chacun sert à indiquer ce qui distingue l'individu de son indéfectible équivalence à autrui. C'est aussi une façon de percevoir la beauté de chaque individu dans ce qu'il a de plus commun. Or, comme le souligne Mélina Balcázar Moreno, « [c]ette manière égalitaire de porter un regard sur le monde, il la trouve

⁹⁵ Jean Genet, *Fragments...*, *op. cit.*, p. 70

⁹⁶ *OC*, p. 703

⁹⁷ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 238

⁹⁸ *Ibid.*, p. 241

⁹⁹ *Ibid.*, p. 242

¹⁰⁰ *TC*, p. XLII

¹⁰¹ *Ibid.*, p. XL

dans le travail des autres qu'il observe avec une attention extrême¹⁰². » Tout comme Mallarmé entrevoit dans les différents arts de la scène de son époque le Signe pur d'une forme théâtrale encore à venir, Genet va porter une attention particulière à l'art de Rembrandt et de Giacometti, et c'est à travers ces deux artistes qu'il va saisir, entre autres choses, l'importance de la matière — peinture, bronze, blanc d'une page, etc. —, et ce qu'elle révèle : c'est-à-dire l'essence même de l'art qu'elle sert.

Durant l'automne 1954, Genet pose régulièrement pour Alberto Giacometti¹⁰³. Aux côtés de l'artiste, Genet imagine un théâtre conçu *pour les morts*. En observant les statues du sculpteur, il retrouve « la grâce de la magnification¹⁰⁴ » qu'il croyait avoir perdue à la suite de sa rencontre avec l'étranger du train.

On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir aussi furieusement sur l'apparence visible, se serait employé à s'en défaire, non seulement à refuser toute action sur elle, mais à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-même, à partir de quoi eût été possible une aventure humaine toute différente¹⁰⁵.

Genet bâtit peu à peu, lors de ses visites chez Giacometti, l'idée d'un théâtre qui serait à l'image de l'atelier du sculpteur — un lieu où « tout est précaire et va s'effondrer, tout tend à se dissoudre, tout flotte : or, tout cela est comme saisi dans une réalité absolue¹⁰⁶. » C'est du moins ce que suggère Marie Redonnet : « En écrivant sur Giacometti, Genet est en train de penser son théâtre [...] Ce qu'il voudra donner à voir, il l'a déjà vu dans l'atelier de Giacometti, ce lieu ruiné plus réel que la réalité où secrètement pendant ses longues heures de pose il a dû concevoir ses pièces¹⁰⁷. » Marie Redonnet voit d'ailleurs une sorte de corrélation entre l'envie de Genet de donner à son théâtre la consistance d'un silex et la forme des sculptures de Giacometti : « il faudrait qu'à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche ce fameux goût de cendre et une odeur de pourri. Et néanmoins que la pièce ait la

¹⁰² Mélina Balcázar Moreno, *Travailler pour les morts, politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 195

¹⁰³ TC, p. LXXXVI

¹⁰⁴ Marie Redonnet, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Bernard Grasset, 2000, p. 134

¹⁰⁵ Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 41

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 72

¹⁰⁷ Marie Redonnet, *op. cit.*, p. 136

consistance d'un silex¹⁰⁸. » Ce que Genet a perçu, c'est la puissance même de la matière qui apparaît dans sa plus pure nudité¹⁰⁹ : « l'objet peint par Giacometti nous émeut et nous rassure [...] parce qu'il est "cet objet" dans toute sa naïve fraîcheur d'objet. Lui, et rien d'autre avec. Lui dans sa solitude totale¹¹⁰ » ; ou encore, comme l'écrit Marie Redonnet, en parlant des dessins de Giacometti : « En réussissant à faire exister le blanc, Giacometti rend sensible l'invisible, donne réalité à l'absence¹¹¹. » Ainsi, tout comme Mallarmé, Genet cherche à rompre avec l'anecdote, afin de découvrir la véritable essence du théâtre. Il critique le manque de profondeur des pièces de son époque, qui sont destinées au simple divertissement de la foule : « Car même les très belles pièces occidentales ont un air de chienlit, de mascarades, non de cérémonies. Ce qui se déroule sur la scène est toujours puérile¹¹². » Il imagine mieux un théâtre héroïque qui « porterait le théâtre sur le théâtre¹¹³ ». Albert Dichy et Michel Corvin soulignent que le refus de Genet à la tendance « esthétisante » du théâtre — décor, costume, simulacre qui doit créer l'illusion de réel — se traduit par un besoin de « creuser un écart entre ce que l'on voit et ce qui doit être perçu [...] empêchant le spectateur d'adhérer à une représentation mimétique d'indices — psychologiques pour l'essentiel — totalement artificiels¹¹⁴. » Genet entrevoit un théâtre détaché du monde, *hors d'atteinte*, qui « n'arrête pas de reculer dans un passé et un avenir indéfini¹¹⁵. » L'œuvre dégagée de son historicité permet au regard — trop habitué au présent — de se renouveler et ainsi découvrir de nouvelles perspectives :

¹⁰⁸ TC, p. 848-849

¹⁰⁹ Genet disait en regardant Giacometti travailler : « Pourtant, alors qu'il a épinglé devant lui la feuille blanche, j'ai bien l'impression qu'il a autant de respect et de retenue en face de son mystère qu'en face de l'objet qu'il va dessiner. (J'avais noté déjà que ses dessins évoquaient la disposition typographique : « Coup de dé. » Toute l'œuvre du sculpteur et du dessinateur pourrait être intitulée : « l'objet invisible. » » (cf. Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 64

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 73

¹¹¹ Marie Redonnet, op. cit., p. 136

¹¹² TC, p. 816

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.* p. 1323

¹¹⁵ Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 58

[...] toute œuvre d'art, si elle veut atteindre aux plus grandioses proportions, doit, avec patience, une application infinie depuis les moments de son élaboration, descendre les millénaires, rejoindre s'il se peut l'immémoriale nuit peuplée de morts qui vont se reconnaître dans cette œuvre.

Non, non, l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. Qui l'agrée. Ou la refusent. Mais ces morts dont je parlais n'ont jamais été vivants. Ou je l'oublie. Ils le furent assez pour qu'on l'oublie, et que leur vie avait pour fonction de les faire passer ce tranquille rivage où ils attendent un signe — venu d'ici — et qu'ils reconnaissent¹¹⁶.

Peut-être existe-t-il un lien entre le monde des morts de Genet et l'interrègne de Mallarmé ? Dans les deux cas, nous voyons un art qui s'adresse à un public qui est encore *à venir* et dont l'avènement n'advient peut-être jamais. Notons toutefois que Mallarmé voit son époque comme prise entre la « désuétude » et « l'effervescence préparatoire » — ce qui témoigne d'un certain espoir en vue du siècle à suivre — ; et voit possiblement dans les générations futures un public légitime. Le public de Genet semble, pour sa part, inexistant, situé ni dans le présent ni dans le futur : « l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants ». Genet adresse plutôt son art à l'innombrable peuple des morts, car « [s]euls les morts qui n'ont jamais été vivants peuvent voir et entendre ce que l'artiste donne à voir et à entendre. Les vivants, aveugle et sourds, verront et entendront ce qu'ils pourront¹¹⁷. » Un théâtre pour les morts crée alors cette possibilité d'un nouvel espace, un espace qui n'appartient qu'à lui-même, isolé du reste du monde et du temps. À propos de l'art d'Alberto Giacometti, Marie Redonnet écrit :

Chaque objet, chaque être isolé du monde et de l'Histoire existe pour lui-même dans « une course vertigineuse et ininterrompue d'un passé vers un futur », créant autour d'eux « un espace infini ». Alors seulement le visage, l'objet existent dans leur réalité et se chargent de sens. Pour donner à voir le monde, il faut sortir de l'espace-temps qui emprisonne notre vision¹¹⁸.

Nous pourrions voir également dans cette idée (« être isolé du monde ») une référence à « la solitude mortelle » évoquée dans *Le funambule* :

Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin s'il veut réaliser son œuvre — tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois — le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse [...] Le voilà qui se meut dans un

¹¹⁶ Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 43

¹¹⁷ Marie Redonnet, *op. cit.*, p. 135

¹¹⁸ *Ibid.*

élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho. Ce qu'elle doit énoncer ne s'adressant plus à personne, ne devant plus être compris par ce qui est vivant, c'est une nécessité qui n'est pas exigée par la vie, mais par la mort qui va l'ordonner¹¹⁹.

Il est difficile d'affirmer que Genet se moque de son public ou même qu'il travaille *pour* ou *contre* lui. Toutefois, il semble que Genet tente d'amener le spectateur vers un même isolement, vers une même posture périlleuse qui serait le reflet de celle de l'artiste sur scène. Comme si Genet prévoyait amener le spectateur à se retrancher, lui aussi, dans sa propre solitude. Genet, autant que Mallarmé, cherche à effacer toutes traces de subjectivité, cependant, entre l'auteur d'*Igitur* et l'auteur des *Paravents*, le moyen pour y parvenir n'est pas le même : Mallarmé élimine graduellement tout ce qui crée l'illusion de fiction jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, tandis que Genet surexpose les masques, les identités factices qui composent ses personnages pour mieux montrer le vide qu'elles dissimulent. Les personnages de ses pièces deviennent des images exagérées de leur propre reflet. Ils finissent par se dissoudre sous l'accumulation de costumes et de maquillages, et se révèlent comme vide : « se faire tout image, c'est admettre que sa vérité réside dans le regard d'autrui ; se trouver dans l'image, c'est donc se disperser dans tous les reflets qui l'expriment, et, *in fine*, se perdre¹²⁰. » Contrairement à Mallarmé, Genet ne cherche pas à vider la scène des simulacres et des faux-semblants, mais veut au contraire les exalter. Toutefois, comme il l'indique dans *Comment jouer « Le balcon »*, l'exagération de l'image n'est ni satirique ni strictement comique : « il ne [faut] pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou cela. Elle est — elle sera donc jouée comme — la glorification de l'Image et du Reflet¹²¹. » La glorification de l'Image et du Reflet, dont parle Genet, est une autre manière de montrer le vide ou plutôt la vacuité de toute image, et de tout reflet, tout en affirmant leur efficacité. Ce pourrait être une façon détournée d'obtenir « l'abolition des personnages », que ceux-ci deviennent, comme il l'indique dans la lettre à Jean-Jacques Pauvert, des « signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même afin d'unir par ce seul lien l'auteur au spectateur [...] Bref, obtenir que ces personnages ne

¹¹⁹ TC, p. 826-827

¹²⁰ Pierre Crétois, « Regardez, il n'y a rien à voir » dans *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 129

¹²¹ TC, p. 260

fussent plus sur scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter¹²². » Albert Dichy et Michel Corvin voient dans cette métaphore l'affirmation d'une « absence », de la mort :

La forme, en effet, c'est aussi la beauté (*forma*, disaient les Latins), une apparence certes, mais forte d'une positivité propre à asseoir l'être du néant. La forme possède bien une double valeur : comme expression, style, c'est une apparence matérialisée et organisée ; comme moule, c'est un signifiant pur, sans contenu. C'est une présence pour une absence, pour l'Absence. Absence première et dernière, solitude existentielle, pourriture, goût de cendre et de mort¹²³.

Pierre Crétois explique, quant à lui, qu'en essayant de dissimuler sa *blessure*, le personnage genetien ne fait que l'exhiber davantage : « C'est pour cacher une blessure, un manque d'être que les personnages se parent, comme d'un pansement d'une figure. La figure, faite de coupures infinies, n'est alors que le déploiement de la blessure¹²⁴ ». Mélina Balcázar Moreno y voit un art de la distance, une façon de « s'approcher de l'autre à partir de la différence qui unit et sépare à la fois au moment de *reconnaître* la solitude de chacun, car la reconnaissance, pour Genet, est la possibilité de voir chez l'autre ce qu'on a en commun¹²⁵. » Jean-Bernard Moraly, pour sa part, y voit l'un des grands paradoxes de l'œuvre genetienne : « la beauté est à la fois l'expression de ce qu'il y a d'identique à tous (la « lumière d'éternité ») et celle de "la blessure secrète", ce point absolument singulier, unique, irremplaçable, de chaque chose, chaque objet¹²⁶ ». Cela dit, même si l'approche de Genet et celle de Mallarmé diffèrent, il nous semble que tous deux visent un but semblable, celui de réduire l'être à son point d'équivalence à l'autre. D'ailleurs, le mouvement cyclique de l'*Un* vers le *Tout*, de la distance et de la proximité ne manque pas de rappeler l'idée mallarméenne de la « communion ». De la même manière que l'un et l'autre tentent d'atteindre l'essence pure du théâtre, Genet et Mallarmé ont vu au théâtre la possibilité de montrer l'essence de l'homme ; c'est-à-dire son *secret* ou sa *blessure secrète*. Que le spectateur entame, lui aussi, une « méthodique

¹²² *Ibid.*, p. 816

¹²³ *Ibid.*, p. XLIII

¹²⁴ Pierre Crétois, *op. cit.*, p. 133

¹²⁵ Mélina Balcázar Moreno, *Travailler pour les morts, politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 197

¹²⁶ Jean-Bernard Moraly, *Le maître fou*, Paris, A.-G. Nizet, 2009, p. 58

désintégration » pour éprouver à son tour, dit Genet, l'« identité universelle à tous les hommes¹²⁷. »

Genet avait certes évoqué un retour du sacré au théâtre, et il lui est même arrivé d'évoquer l'efficace de la communion comme forme théâtrale, en parlant des *Bonnes*, mais ses pièces ne semblent pas suivre le même cadre liturgique prévu par Mallarmé. Chez Genet ce sont davantage des cérémonies funèbres où « seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté avec un mystère¹²⁸. » Cependant, tout comme Mallarmé orchestrait méticuleusement les rituels des mardis, Genet se soucie des conditions de réception de ses pièces. Comme l'indiquent Albert Dichy et Michel Corvin, il faut que le spectateur genetien « soit en mesure de saisir la gravité de l'acte théâtral et d'en percevoir l'illumination. D'où le passage par le cimetière, confrontation avec le mystère de la mort, préparatoire d'une autre confrontation, avec le mystère du théâtre¹²⁹. » Nous trouvons, dans *L'étrange mot d'...*, une allusion à un plan, ou à un dessin schématique, en vue d'un nouveau théâtre imaginé alors par Genet — or, la page à laquelle renvoie Genet n'existe plus, voire n'a jamais existé :

La page 4 vous indiquera comment je vois, schématiquement et maladroitement, la disposition d'un théâtre nouveau. Quand j'y parle d'un public favorisé, il s'agit de certaines personnes qui seront entraînées pour faire réflexion sur le théâtre en général, et sur la pièce jouée ce jour-là¹³⁰.

Si le paragraphe semble être placé là pour laisser au lecteur le loisir d'imaginer cette page mystérieuse, il renvoie étrangement au travail du Livre mallarméen. Comme le souligne Jacques Scherer, le « manuscrit [du Livre] est, pour sa plus grande partie, une élaboration de la structure du Livre et des conditions que doit remplir le Livre afin d'exister¹³¹. » Ainsi, pour Bertrand Marchal, le « plus grand nombre de feuillets cherchent moins à définir le contenu du "Livre" qu'ils ne tentent de mettre en équation sa forme, ses dimensions, son tirage, son prix

¹²⁷ Jean Genet, « Ce qui est resté d'un Rembrandt... » dans *Rembrandt*, Paris, Gallimard, 2016, p. 42

¹²⁸ *TC*, p. 885

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1341

¹³⁰ *Ibid.*, p. 885

¹³¹ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, op. cit., p. 125

et surtout la scénographie mi-théâtrale mi-liturgique de ce que Mallarmé nomme les Lectures¹³². » Genet se serait-il prêté à l'exercice ? Impossible de le dire, mais le travail de Mallarmé y est certainement considéré, puisque Genet mentionne son nom à la page suivante : « comme Mallarmé, je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbre¹³³. » Ceci dit, s'il nous est impossible d'établir la disposition d'un « théâtre nouveau », selon Genet, nous pouvons supposer qu'en comparant le mystère du théâtre au mystère de la mort, il y voyait deux lieux distincts, mais contigus : « Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles¹³⁴. » Le théâtre devient alors un lieu où le public peut accéder à une image de soi qui, en quelque sorte, lui est renvoyée du lieu même de la mort :

Si nous allons au théâtre c'est pour pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil. Car c'est une Fête qui aura lieu à la tombée du jour, la plus grave, la dernière, quelque chose de très proche de nos funérailles. Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (cette fête) qu'elle puisse se dérouler sans risque d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer¹³⁵...

La communion dont parle Genet, c'est la fête, qui fait aussi tout le mystère du théâtre, comme le souligne Jean-Bernard Moraly : « Dans la vie profane, les morts et les vivants sont strictement séparés. Pendant la fête, les frontières s'abolissent. L'au-delà, l'ici-bas se confondent¹³⁶. » La fête est ce qui unit morts et vivants. L'événement théâtral qu'elle représente est d'autant plus important parce qu'elle est limitée dans le temps et l'espace, comme l'écrivait Genet à Roger Blin :

Je vous dis cela parce que la fête, si limitée dans le temps et l'espace, apparemment destinée à quelques spectateurs, sera d'une telle gravité qu'elle sera aussi destinée aux morts. Personne ne doit être écarté ou privé de la fête : il faut qu'elle soit si belle que les morts aussi la devinent, et qu'ils en rougissent¹³⁷.

¹³² *OC I*, p. 1378-1379

¹³³ *TC*, p. 886

¹³⁴ *Ibid.*, p. 846

¹³⁵ *Ibid.*, p. 832

¹³⁶ Jean-Bernard Moraly, *op. cit.*, p. 123

¹³⁷ *TC*, p. 845

Ramener le théâtre à l'essentiel, c'est aussi s'assurer que sur scène tout soit différent de la vie quotidienne ; c'est un théâtre sur le vide et censé le montrer :

Bien sûr, tout ce que je vous dis vous le savez, je cherche seulement à vous encourager dans votre détachement d'un théâtre qui, lorsqu'il refuse la convention bourgeoise, recherche ses modèles : de types, de gestes, de ton, dans la vie visible et pas dans la vie poétique, c'est-à-dire celle qu'on découvre quelque fois vers les confins de la mort¹³⁸.

Le théâtre genétien cherche donc, un peu comme chez Mallarmé, à libérer l'imagination pour qu'émerge une réalité encore inexistante. Le vide devient en quelque sorte cette autre réalité qu'il reste à découvrir : « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur¹³⁹. » En se dégageant du réel, le théâtre peut alors exister en dehors du temps et avoir la même puissance qu'un Avènement. Comme il le décrit dans *L'étrange mot d'...* :

Dès le début de l'événement théâtral, le temps qui va s'écouler n'appartient à aucun calendrier répertorié [...] Même si le temps, que l'on dit historique — je veux dire celui qui s'écoule à partir d'un événement mythique et controversé nommé l'Avènement — ne disparaît pas complètement de la conscience des spectateurs, un autre temps, que chaque spectateur vit pleinement, s'écoule alors, et n'ayant ni commencement ni fin, il fait sauter les conventions historiques nécessitées par la vie sociale, du coup il fait sauter aussi les conventions sociales et ce n'est pas au profit de n'importe quel désordre mais à celui d'une libération — l'événement dramatique étant suspendu, hors du temps historiquement compté, sur son propre temps dramatique —, c'est au profit d'une libération vertigineuse¹⁴⁰.

Genet croit d'ailleurs que chaque événement, banal comme extraordinaire, est égal en importance : « Je pense même que n'importe quel événement, intime ou public, doit donner naissance à une multitude de calendriers¹⁴¹ ». Toutefois, il précise que « [l]e drame : c'est-à-dire l'acte théâtral au moment de sa représentation, cet acte théâtral ne peut pas être n'importe quoi mais dans n'importe quoi il peut prendre son prétexte¹⁴². » Tout comme Mallarmé avait saisi la puissance de certains moments au théâtre — suspendus dans le

¹³⁸ *Ibid.*, p. 848

¹³⁹ *Ibid.*, p. 126-127

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 880

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 881

¹⁴² *Ibid.*, p. 883

temps —, Genet considère que chaque événement « isolé », « fragmenté dans le continu¹⁴³ » peut revêtir la puissance du vide.

Si nous avons pu tisser quelques liens entre les théories théâtrales mallarméennes et genetiennes, tout cela demeure bien insuffisant pour supposer que l'élaboration quasi mythique du *Livre* selon Mallarmé ait pu influencer les réflexions de Genet quant au projet de *La Mort*. Cependant, nous croyons qu'il serait pertinent de resserrer notre angle d'étude autour de deux termes récurrents : le « Secret », chez Mallarmé, et « la blessure secrète », chez Genet. Si les deux idées reviennent régulièrement dans la conception théâtrale de chacun, il nous semble apparent que celles-ci traduisent le désir, partagé par Genet et Mallarmé, de mettre en scène cette origine ontologique cachée, de réduire l'être à une forme vide, une présence qui cache une absence. C'est pourquoi il nous faut désormais recentrer notre analyse autour des deux œuvres mises à l'étude : *Igitur* et *Les paravents*. Chacun de ces deux textes étant intrinsèquement lié de près ou de loin à l'idée d'une œuvre idéale, ultime et plus qu'ambitieuse, ils mettent aussi en scène la dissolution de l'être au profit d'une absence, qui serait en fait l'*apparition* d'un signe pur.

¹⁴³ *Ibid.*

CHAPITRE II

ARCHITECTURE D'UNE ANTI-REPRÉSENTATION

À travers leurs visions théâtrales distinctives, Mallarmé et Genet recherchent une forme qui serait tout à fait nouvelle, et qui se dégage d'un simple désir de mimer la vie au théâtre. Quelque chose qui aurait les allures d'une fête. Nous l'avons déjà mentionné, pour les deux auteurs, le théâtre doit être grave, afin de retrouver sa solennité. Il s'agit désormais de déplier les œuvres d'*Igitur* et des *Paravents*, pour voir s'articuler la mise en scène d'un poème théâtral, mais qui, paradoxalement, serait impossible à représenter au théâtre. Que ce soit la *scène de l'esprit* dont parle Mallarmé ou la *déflagration poétique* qu'imagine Genet, nous tenterons de déchiffrer, en partie du moins, les deux textes d'*Igitur* et de *Paravents* pour ainsi tenter de déterminer comment l'un et l'autre arriment la matérialité de la scène à ce qui devrait s'imposer comme la présence de l'invisible au théâtre.

À cet effet, il nous semble important de mentionner d'entrée de jeu que les deux auteurs ont formulé leur envie d'instituer un nouveau lieu théâtral, capable de restaurer la dimension sacrée de la représentation. Dans l'un des passages de *Crayonné au théâtre*, Mallarmé propose d'ouvrir — dans un futur inconnu — des *lieux officiels de fiction*. Il semble, pour lui, que le soudain regain d'intérêt des masses pour le théâtre soit bénéfique, mais que l'idéal serait d'offrir de nouveaux horizons, avant même que le public ne s'initie aux codes du théâtre. Mallarmé y évoque le talent de Zola, qui a su montrer « à l'assistance une image simplifiée d'elle dans les eaux vives de son sentiment naïf, en un temps où le peuple excédé de labeur se recueille et va moins au théâtre¹ » :

La curiosité qu'il [le peuple] en éprouvera ici, de se reconnaître lui dans son décor, certes assure suite enthousiaste de soirs ; mais je rêverais que sans apporter d'ingérence dans un succès issu de choses d'art, l'assemblée municipale qui, en vue d'un futur qu'elle ignore et prépare cependant, tient un théâtre mystérieusement, applaudît à ce décalque d'un chef-d'œuvre. J'y sens un rafraîchissement supérieur pour l'esprit ouvrier

¹ OC, p. 345

angoisseux et surchauffé : et si l'on convient d'ouvrir d'officiels lieux de fiction, avant les portes de paradis, et qu'il soit bon tout de suite d'inventer quelque chose, c'est cela².

Sans préciser ce que seraient ces « lieux de fiction », Mallarmé semble considérer une nouvelle voie pour le théâtre. Une forme de théâtre qui, dans l'idée d'une démocratisation du théâtre³, ne cherche pas à reproduire la vie, mais au contraire à se perdre dans ses mystères. Quelque chose qui n'existe pas encore, dont le lieu et l'aspect sont encore à découvrir. La suggestion de Mallarmé, qui semble impliquer rien de moins que « l'assemblée municipale » ne manque pas de rappeler le plan d'urbanisme que Genet avait imaginé, et qui est lié à la vision d'un théâtre futur.

En effet, Genet a eu la vision d'un théâtre érigé parmi les tombes d'un cimetière et qui, à certains égards, devait rappeler les fours crématoires de Dachau. De cette façon, dit-il, « les auteurs seraient moins frivoles, ils regarderaient à deux fois avant de faire jouer des pièces⁴. » Il faut souligner, à cet effet, que sa conception d'un théâtre encore à venir est largement plus détaillée que celle de Mallarmé.

Aux urbanistes futurs, nous demandons de ménager un cimetière dans la ville, où l'on continuera d'enfouir les morts, ou de prévoir un columbarium inquiétant, aux formes

² *Ibid.*

³ L'idée d'une démocratisation du théâtre nous provient de cette conception que Mallarmé a du théâtre comme le « foyer évident des plaisirs pris en communs » où il entrevoit « la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura l'idée, fonde le droit de réclamer à un État, comme compensation de l'amoindrissement social. » (OC, p. 314) Jacques Rancière voit dans cette conception « deux propositions unies : la scène théâtrale dispose l'espace de la communauté ; la scène théâtrale dispose l'espace où la communauté prend en considération ce qui fait sa grandeur. » (cf. Jacques Rancière, *Mallarmé, le théâtre, la tribu*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2017, p. 17) Kensuke Kumagai affirme pour sa part, que chez Mallarmé c'est « la poésie, plus précisément le théâtre ordonné par le principe poétique qui refait le pacte social déchiré à cause de l'incapacité qu'a l'État de relier les citoyens entre eux sous la forme du faste "religieux ou officiel". » (cf. Kensuke Kumagai, *La fête selon Mallarmé, république, catholicisme et simulacre*, op. cit., p. 193) Jean-François Hamel, quant à lui, compare le théâtre mallarméen au théâtre wagnérien : « Tous deux croient que la vocation politique de l'art exige un théâtre moderne, qui sache remplir la fonction religieuse dévolue autrefois à la tragédie grecque. Cependant, contrairement au drame wagnérien, le théâtre du peuple qu'envisage Mallarmé dans ses *Divagations* ne vise ni l'identification à une histoire ni l'adhésion à un mythe, mais la figuration d'un mystère, qui n'a d'autre contenu que l'existence de la communauté. Le théâtre constitue en effet pour Mallarmé le modèle d'une cérémonie rituelle dans laquelle la foule fait l'expérience de son origine, qui se résume à la possibilité du rassemblement des hommes ouverte par le langage. » (cf. Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, p. 168)

⁴ TC, p. 885

simples mais impérieuses, alors, auprès de lui, en somme dans son ombre, ou au milieu des tombes, on érigea le théâtre. On voit où je veux en venir ? Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère⁵.

Dans ce théâtre, où le seul public possible serait celui capable « d'être confronté avec un mystère⁶ », Genet croit que « [l]a mort serait à la fois plus proche et plus légère, le théâtre plus grave » ; à quoi il ajoute : « Il y a d'autres raisons. Elles sont plus subtiles. C'est à vous de les découvrir en vous sans les définir ni les nommer⁷. » La question du lieu théâtral devient donc un aspect important pour la réalisation d'un nouveau théâtre. Il nous semble toutefois important de préciser que pour Mallarmé comme pour Genet, ce lieu n'existe que dans un futur qui demeure inconnu, voire qui relève d'une temporalité qui n'existe pas : « évocateur d'un très possible futur architecturalement échappant au temps, au futur comme au passé⁸ ». Partant de ce constat, nous pouvons imaginer que le théâtre futur, que chacun envisage, ne peut avoir lieu que dans un espace qui est encore à découvrir, soit dans *l'interrègne*, selon Mallarmé, ou dans *le monde des morts*, selon Genet. Il nous semble d'ailleurs qu'*Igitur* et *Les paravents* s'inscrivent dans une réflexion qui découle de ce théâtre encore à venir. Considérant que *l'interrègne* et *le monde des morts* sont deux espaces qui n'existent pas dans le temps — ou du moins qui existent au-delà —, nous aimerions réfléchir à la figure de l'absence dans les deux textes comme pont entre la scène et ce lieu à découvrir. Il s'agit donc de saisir comment l'effacement progressif des personnages magnifie paradoxalement leur « présence » sur scène, comment leur disparition de l'univers narratif permet de *pressentir* l'existence d'un autre théâtre, invisible. Ainsi, nous nous proposons désormais d'explorer la structure d'*Igitur* et des *Paravents*, afin de démontrer comment la mise en scène se met au service de ce qui est absent de la scène, ce qui échappe à la représentation. À savoir, comment Mallarmé et Genet abordent cette descente théâtrale vers le monde des morts et détaillent la négation du ou des personnages en vue d'atteindre un signe pur : leur secret, leur blessure.

⁵ *Ibid.*, p. 879-880

⁶ *Ibid.*, p. 885

⁷ *Ibid.*, p. 884

⁸ *Ibid.*, p. 879

Bien qu'aucun des textes choisis — *Igitur* et *Les paravents* — ne représentent une élaboration directe de cet espace théâtral idéal, nous pouvons du moins discerner quelques similarités entre leur conception et les considérations des deux auteurs pour ce théâtre. Si Mallarmé avait qualifié le théâtre « d'essence supérieure⁹ », il a aussi mentionné qu'à son avis *Hamlet* représentait la pièce de théâtre par excellence, « façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste¹⁰ ». Or, il semble que la trame narrative d'*Igitur* ait une forte inspiration shakespearienne, le personnage étant en quelque sorte lui aussi « *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous¹¹ ». Maurice Blanchot voit en *Igitur* une sorte de « prolongement du monologue de Hamlet¹² ». Thierry Alcoloumbre affirme, quant à lui, retrouver « sous une forme différente, le dilemme d'Hamlet tel que le décrivait "Crayonné au théâtre"¹³ ». Pour André Stanguennec, le personnage d'*Igitur*, tout comme le personnage d'Hamlet, est tourmenté « entre "être" (c'est-à-dire agir pour maîtriser la nécessité et les hasards extérieurs [...]) et "ne pas être" (subir passivement cette nécessité et ces hasards)¹⁴. » À cet effet, il semble important de noter que Mallarmé avait déjà envisagé — selon le témoignage de George Moore, rapporté par Bertrand Marchal dans l'édition de la Pléiade¹⁵ — la création d'une pièce à un personnage qu'il aurait intitulée *Hamlet et le vent*. Cette pièce serait-elle l'ascendante d'*Igitur* ? Pour Jean-Pierre Richard, il semble que oui :

Le prince de Danemark, écoutant hurler autour de lui les voix de la tempête, aurait vainement cherché à en interpréter le sens, à tirer d'elles une raison d'être, ou de ne pas être, un motif d'agir, ou de ne pas agir. Car le vent, qui semble vouloir dire *ou... ou...* n'achève jamais le mot *oui...* Mais n'enferme-t-il pas alors en son ambiguïté l'incertaine parole des ancêtres, n'évoque-t-il pas physiquement la présence creuse, et pourtant obsédante, de tous ces fantômes familiaux qui apparaissent au début d'*Hamlet*, et qui sifflent aussi dans les escaliers nocturnes d'*Igitur*¹⁶ ?

⁹ OC, p. 312

¹⁰ *Ibid.*, p. 300

¹¹ *Ibid.*

¹² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 146

¹³ Thierry Alcoloumbre, op. cit., p. 153

¹⁴ André Stanguennec, *Mallarmé, un théâtre de l'esprit*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 45

¹⁵ OC I, p. 1350-1351

¹⁶ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 159

Cette note sur les *escaliers nocturnes*, évoquée par Jean-Pierre Richard, fait référence à la didascalie intitulée « Scène de théâtre, ancien Igitur » placée un peu avant la fin de la scène « Le coup de dés ». Mallarmé écrit : « un coup de dés qui accomplit une prédiction, d'où a dépendu la vie d'une race. "Ne sifflez pas" aux vents, aux ombres¹⁷ ». Le titre « Scène de théâtre, ancien Igitur » fait-il référence à la pièce d'*Hamlet et le vent* ? Quoi qu'il en soit, il semble que nous pouvons voir planer au-dessus du décor igiturien l'ombre d'*Hamlet*.

Pour sa part, Genet semble élaborer sa pièce des *Paravents* sous le signe d'un théâtre en plein air ; notons qu'avec *L'étrange mot d'...* et les *Lettres à Roger Blin*, le cimetière et le théâtre grec apparaissent comme de grandes sources d'inspiration. D'ailleurs, les indications que Genet donne à Roger Blin concernant la scénographie des *Paravents*, ne manquent pas d'évoquer le décor d'un ancien théâtre grec : « cette pièce, je la voyais représentée dans un théâtre de plein air où les gradins, taillés dans la pente d'une colline, ne seraient que des bancs de terre. La scène, au fond, et les décors (les paravents) se détachent sur les arbres d'une futaie¹⁸. » Or, il faut voir dans cette description une allusion concrète au théâtre d'Épidaure que Genet avait déjà évoqué dans « Comment jouer "Les bonnes"¹⁹ ». La référence au théâtre d'Épidaure, comme il en serait d'un lieu théâtral mythique, peut paraître étrange, mais elle semble se justifier plusieurs années plus tard, en 1960, dans une lettre adressée à Bernard Frechtman. En effet, Genet indique que peu de pièces modernes réussiraient le test d'être joué au théâtre d'Épidaure : c'en est fini du « théâtre capitonné, divisé en loges, baignoires, balcons, etc²⁰. » :

Je voudrais écrire pour un théâtre de 20 000 places. Il faut donc trouver un style qui ne soit plus murmuré mais presque hurlé. Et trouver des situations qui justifient ces hurlements. Écrire pour ces espèces de boîtes — les théâtres actuels — me tuerait. Je crois que le jour va venir où on se rendra au théâtre — dix ou douze fois dans une année, pas plus — comme à une fête, et de préférence en plein air. Mais tous les [soirs ?] du cinéma, du théâtre, etc. Mais c'est de la connerie ! Et pour voir et entendre quoi ? Il n'y

¹⁷ *OC I*, p. 477

¹⁸ *TC*, p. 855

¹⁹ « Et si l'on veut représenter cette pièce à Épidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord, sous les yeux des spectateurs, sur les recoins auxquels elles donneront les noms de : lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc. Puis qu'elles disparaissent, pour réapparaître ensuite selon l'ordre assigné par l'auteur. » (cf. *Ibid.*, p. 127)

²⁰ *Ibid.*, p. 940

a que deux pièces modernes qui pourraient sans danger être jouées à Épidaure : c'est *Les Nègres* et *En attendant Godot* [...] À Épidaure, on aurait, si l'on était aux premiers gradins, l'impression de voir une très belle pièce par le petit bout de la lorgnette. *Les Nègres* et leur charabia seraient à leur aise. *Le Balcon*, non. Mais *Les Paravents* ? je ne sais pas. C'est quand elle sera imprimée que je pourrai la corriger définitivement²¹.

Les paravents devaient donc s'inscrire parmi les pièces qui, de l'avis de Genet, *survivraient* au théâtre d'Épidaure. À cet effet, il nous semble important d'ajouter que *L'étrange mot d'...* — dont le texte « fut manifestement écrit sous l'influence d'une relecture des *Paravents*²² » comme le pensent Michel Corvin et Albert Dichy — reprend cette idée d'un théâtre en plein air, puisqu'il suggère un théâtre ouvert parmi les ruines²³.

Si les deux textes semblent s'inscrire en ligne directe avec la vision théâtrale de leur auteur, encore nous faut-il déterminer si, dans leur structure, nous sommes en mesure de repérer l'écho de ce lieu inconnu, encore à venir. Le texte d'*Igitur* situe son personnage dans une chambre étouffante, remplie de meubles et de tentures, dont la matérialité semble d'autant plus inquiétante qu'elle s'efface, comme si la matérialité même du lieu et des choses s'annulait ou se raréfiait : « il s'est refait (revu), voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une raréfaction, absence d'atmosphère, et les meubles tordre leurs chimères dans le vide, et les rideaux frissonner invisiblement, inquiets²⁴ ». Lorsque le jeune homme quitte la chambre pour aller rejoindre le tombeau de ses ancêtres, le décor se confond dans une masse d'ombres où plus rien ne se distingue, où bruit et textures se transforment au gré des impressions. *Les paravents*, qui se déploient littéralement en une fresque gigantesque de seize tableaux, vont de même peu à peu s'attaquer aux dispositifs de la représentation pour exposer frontalement la facticité du théâtre. Il y a bel et bien un décor évoquant une « colonie française », un « pays arabe », qui se dessine au fil des premiers tableaux, mais ce trompe-l'œil va tranquillement se corrompre, jusqu'à ce que les paravents ne soient plus qu'un objet de scénographie. À mesure que s'effondrent les simulacres de la représentation, naît, sur scène la possibilité d'un autre théâtre.

²¹ *Ibid.*, p. 940-941

²² *Ibid.*, p. 1338

²³ « Peut-être conserver quelques ruines : un morceau de colonne, un fronton, une aile d'ange, une urne cassée [...] » (*Ibid.*, p. 884)

²⁴ *OC I*, p. 498-499

2.1 De la chambre du temps au théâtre de l'esprit

Le conte d'*Igitur* est celui d'une promenade nocturne, où le personnage cherche à s'aventurer toujours plus loin dans la négativité, dans la négation de soi. Pour Jean-Pierre Richard, « *Igitur* nous présente la mort comme le seul instrument de ressaisissement spirituel. L'être se réalise ici à travers le non-être, ou plutôt à travers toute une suite d'expériences négatives. Pour s'atteindre, il faut d'abord s'égarer, s'aliéner, et pour se rallumer, s'éteindre²⁵. » Si dès les premières lignes le personnage d'Igitur a disparu, une présence demeure : « subsiste une présence de Minuit²⁶. » Cette entité invisible, mais languissante, remet en place les éléments du décor, afin que le lecteur puisse reconstituer le drame igiturien : la chambre, les meubles, l'escalier qui mène aux tombeaux, le coup de dés, etc. Tout débute donc dans la chambre du jeune homme où les choses reprennent tranquillement leur matérialité. C'est en cet endroit que sera réactualisée la disparition d'Igitur — cette fois-ci définitive ?

Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier, cependant que s'immobilise (dans la mouvante limite), la place antérieure de la chute de l'heure en un calme narcotique de *moi* pur longtemps rêvé ; mais dont le temps est résolu en des tentures sur lesquelles s'est arrêté, les complétant de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence²⁷.

Le temps est ainsi suspendu dans la chambre où se refait le personnage d'Igitur. Comme si l'acte de disparition était pris dans ce « retour d'ondes » qui l'oblige à se répéter indéfiniment. Yves Delègue y perçoit la figure même de l'impuissance face au hasard :

Nous savions que l'impuissance faisait le « sujet » d'*Igitur*, nous comprenons maintenant qu'elle résulte de l'achèvement, de l'épuisement du Temps. L'impuissance, c'est le suspens fastidieux entre l'envie et l'impossibilité d'être, c'est la forme ultime de la blessure ouverte au temps de la Création, dès lors que, la réalité ayant perdu sa consistance, le héros en est réduit à ne plus être que cette béance même²⁸.

²⁵ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 184

²⁶ *OC I*, p. 483

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, op. cit., p. 84

Thierry Alcoloumbre, pour sa part, voit dans l'« arrêt de la pensée » évoqué par Mallarmé, l'atteinte de l'absolu, dont l'acte serait toutefois déjà inscrit dans la narration, prescrit par le hasard : « l'idée se pense comme absolue, morte en l'individu aboli ; comme cependant, du fait même que quelqu'un la pense, elle passe par la multiplicité du devenir elle ne saisit qu'en se mirant dans son perpétuel recommencement²⁹ ».

Le récit d'*Igitur* est inachevé. Le manuscrit publié à titre posthume laisse une grande place à l'interprétation quant à la chronologie de la rédaction et de la narration³⁰. Nous nous proposons néanmoins de reconstituer la linéarité du récit — si nous pouvons nous permettre ce terme qui semble s'opposer à la composition même d'*Igitur*³¹. Voici donc la trame que nous suggérons : Igitur, dans sa chambre, comprend ce qu'il doit faire pour rompre avec l'éternité, c'est-à-dire rien. « Avant de sortir de la chambre — Oui, c'est là qu'en sont les choses — ma personne gêne — et le Néant est là. Je ne chercherai pas à les changer. Je viens de voir (grâce à ce don d'Illusoire, où en était le rêve — Très bien. C'est ainsi que je procéderai³² ». Il décide, non pas de reproduire le rituel qui doit mener à son suicide — rituel répété par ses ancêtres —, mais de le jouer. Il quitte la chambre, descend l'escalier de « l'esprit humain », pour accomplir la prédiction tel un comédien au théâtre : « Il profère la prédiction, dont il se moque au fond³³. » Bien que la chronologie de la narration soit problématique, d'un point de vue critique, nous pouvons toutefois la *supposer* pour apprécier la descente d'Igitur vers le monde des morts et, par le fait même, imaginer comment les indications de l'auteur, qui sont aussi celles du personnage, participent à l'étiollement de la fiction, à l'apparition d'un théâtre dans le théâtre d'*Igitur*. Vraisemblablement, toute l'action

²⁹ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 157

³⁰ Comme le souligne Bertrand Marchal : « Mais si l'on peut dater approximativement l'écriture à plume de Mallarmé, qui présente des évolutions caractéristiques, l'écriture au crayon manifeste curieusement une très grande constance [...] qui rend problématique toute datation [...] Le classement des feuillets fait également difficulté. Il est malaisé, en effet, de se faire une idée précise de l'ordre originel, le manuscrit ayant été tardivement relié d'après l'ordre recomposé par le Dr. Bonniot. » (cf. *OC I*, p. 1351-1352)

³¹ « [C]'est la chronologie de la rédaction qui, loin de coïncider avec la chronologie supposée de la narration, rend encore plus difficile une lecture linéaire déjà problématique. » (cf. Kan Miyabayashi, « Plume-a-je : une lecture d'*Igitur* » dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999, p. 255)

³² *OC I*, p. 475

³³ *Ibid.*, p. 477

du récit s'est déjà déroulée avant même que ne commence le conte. La narration à laquelle assiste le lecteur serait alors une rétrospective d'événements passés. La disparition a eu lieu, mais il subsiste une *lumineuse brisure*, un retour d'onde qui doit se raconter à nouveau pour devenir définitivement impersonnel. Comme l'indique Jean-Pierre Richard :

Dès le début tout a donc disparu du champ de conscience. Mais de cet anéantissement pourtant, comme si souvent chez Mallarmé, s'excepte un fragile phénomène lumineux et sonore. Un « Minuit » aboli laisse subsister après lui une trace sensible, l'*or* d'un son flottant dans le silence et d'une lueur suspendue dans la nuit. Cette survivance va permettre à l'esprit d'allumer en lui la veilleuse qui éclairera la scène³⁴.

L'espace mental dans lequel se déroule le drame d'Igitur lui permet d'être ce Minuit, d'être l'Absolu qui tentera de faire coïncider ses gestes avec ceux du hasard. Thierry Alcoloumbre suggère que « l'essentiel de l'action, et sans doute même son dénouement final, se déroulent uniquement dans l'esprit du personnage. Aussi au premier tableau, quand tout a déjà été consommé (en conception ou en acte), on voit se lever dans la solitude "*le rêve pur d'un Minuit*"³⁵. » Ainsi, le segment « Vie d'Igitur » nous indique ce qu'était Igitur avant qu'il ne devienne Absolu et, du même coup, il se dessine le décor d'une chambre qui confirme l'*être* du personnage — *moi* pur longtemps rêvé —, et qui pourtant le plonge davantage dans son esprit, l'amène tranquillement vers le *non-être* :

J'ai toujours vécu mon âme fixée sur l'horloge. Certes, j'ai tout fait pour que le temps qu'elle sonna *restât* présent dans la chambre, et devint pour moi la pâture et la vie — j'ai épaissi les rideaux, et comme j'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace, j'ai recueilli précieusement les moindres atômes du temps dans des étoffes sans cesse épaissies — L'horloge m'a fait souvent grand bien, (cela avant que son Idée n'ait été complétée ?) (*En effet, Igitur a été projeté hors du temps par sa race*³⁶.)

Nous retrouvons ici une certaine concordance avec la lettre que Mallarmé adresse à Henri Cazalis où il affirme avoir besoin de son miroir pour ne pas redevenir Néant³⁷ ; pour *ne plus douter de soi*, il faut *s'asseoir en face de cette glace*. De plus, la chambre dans l'univers mallarméen semble correspondre au lieu où se construit la pensée, comme le suppose

³⁴ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 185

³⁵ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 152

³⁶ *OC I*, p. 498

³⁷ *Ibid.*, p. 714

Mallarmé dans sa lettre à François Coppée, écrite en 1866, lorsqu'il vient d'emménager à Besançon :

Sans dire que je souffre chez moi ! je n'ai encore que la moitié de mon appartement, et je ne vivrai que quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les Rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus³⁸.

Hors de cette pièce, la pensée se dissipe, perd ses ancrages : « Je me sens fatigué, n'ayant pas encore une chambre meublée de ma pensée, mais vivant dans un corridor, que je préférerais les dernières luttes à celle d'écrire une lettre³⁹. » Bertrand Marchal note d'ailleurs que le « corridor mallarméen est, comme la chambre, un lieu symbolique [...] c'est le lieu de l'ombre, ou des apparitions⁴⁰ ». Notons que la chambre et le corridor sont les deux lieux principaux du conte d'*Igitur*. Or, la description de la chambre dans le texte sert à placer le personnage dans son décor, celui qu'il habitait avant que son *Idée ne soit complétée*. Mais Igitur est déjà *projeté hors du temps par sa race*, revenu à lui en tant qu'Absolu, il est accablé par un sentiment d'impuissance : « un absolu paralysant et qui le condamne par là même à l'impuissance⁴¹ ». Il cherche à confirmer sa propre présence, mais en est incapable. Il sent que le corps qu'il habite n'est plus le sien, que l'environnement qui l'entoure est faux :

Voici en somme Igitur, depuis que son Idée a été complétée : — Le passé compris de sa race qui pèse sur lui en sensation de fini, et son attente de l'accomplissement, du futur forment du temps pur, ou de l'ennui, rendu instable par la maladie d'idéalité : cet ennui, ne pouvant être, redevient ces éléments, tantôt les meubles fermés, et pleins de leur secret, l'heure de la pendule précipitant cet ennui en temps lourd, étouffant, et Igitur, comme menacé par le supplice d'être éternel qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps⁴²[...]

À ce titre, Thierry Alcoloumbre fait remarquer que l'aspect très réaliste de la chambre participe à créer un décalage entre le personnage et sa fiction. Selon lui, le décor met en place la scène mallarméenne de l'esprit :

³⁸ *Ibid.*, p. 708

³⁹ *Ibid.*, p. 710

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1354

⁴¹ *Ibid.*, p. 1347

⁴² *Ibid.*, p. 498

À première vue, c'est le décor typique d'un drame réaliste : une chambre dans le style victorien, bourrée de meubles et de bibelots, isolée du dehors par l'épaisseur de rideaux et de tentures ; mais en fait ce cadre bourgeois, qui détonne avec le mystère d'*Elbehnon*, correspond tout à fait au *drame mental* vécu par le héros, dont il n'est peut-être que l'émanation. La surcharge d'éléments et leur caractère factice font ressortir le *décalage*, l'« anachronisme » d'Igitur, qu'il essaiera de pousser à bout en se renfermant davantage dans cet univers absurde⁴³.

Igitur, devenu cette présence de Minuit, est en quelque sorte devenu impersonnel. Le reflet qu'il aperçoit dans le miroir n'est plus qu'un souvenir morcelé de lui-même ou de ce qu'il croyait être. Il est horrifié par la vision de son reflet qui lui apparaît comme celui d'un autre : « quand je rouvrais mes yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d'horreur, le fantôme de l'horreur absorber peu à peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace, nourrir son horreur des suprêmes frissons des chimères et de l'instabilité des tentures⁴⁴ ». Le terme *horreur* que répète inlassablement Igitur fait référence à l'éternité dans laquelle est fixée la race dont il est l'héritier : « l'horreur de cette éternité⁴⁵. » Son reflet est l'image résiduelle de ce qu'il fût, mais aussi celle de ses ancêtres. Prisonnier d'un cycle éternel qui l'oblige à « disparaître comme tous les autres personnages [ses ancêtres] partis en temps des tapisseries, qui n'étaient conservées que parce que le hasard était nié par le grimoire⁴⁶ », Igitur a compris, comme l'indique Bertrand Marchal, qu'il est « le dépositaire d'un rêve immémorial, celui d'abolir le hasard par un acte absolu. Igitur doit donc se prêter, avant de disparaître à son tour, à cette "Folie" dont la race attend sa seule justification⁴⁷ ». Kan Miyabayashi écrit, pour sa part, que cette « [m]ission est impossible à réaliser, parce qu'elle a perdu son sens, du fait même d'un décalage temporel — c'est d'ailleurs pour cette raison que l'acte est qualifié d'*absurde*, et que le personnage est acculé à l'impossibilité d'entamer quelque action que ce soit⁴⁸ ». L'instabilité du mobilier qu'Igitur dit ressentir, prouve, en quelque sorte, ce décalage, car la temporalité de la chambre n'est pas la même que celle du personnage qui l'occupe. Igitur, en tant que Minuit, est séparé du temps.

⁴³ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 153-154

⁴⁴ *OC I*, p. 499

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 480

⁴⁷ Bertrand Marchal, « Igitur » dans *Lecture de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 261-262

⁴⁸ Kan Miyabayashi, *op. cit.*, p. 262

C'est toutefois grâce à ce décalage que le personnage pourra accomplir l'acte, puisque Igitur reprend le fil des événements, il connaît déjà l'issue de sa destinée. S'il qualifie son acte comme étant absurde, c'est parce qu'il a compris que celui-ci s'accomplit sans lui : « Mais l'acte s'accomplit. Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie : admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée : et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire⁴⁹. » Pour contrer l'impuissance de ne pouvoir agir contre le hasard — « dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou en se niant⁵⁰ » —, Igitur veut faire coïncider ses actions avec celles du hasard, espérant ainsi se sortir du cycle éternel dans lequel est prise sa race. Il reprend l'Idée volontairement, sans chercher à la modifier. Selon Alcoloumbre, il a compris « une *causalité absurde*, et plus généralement la contingence du temps et du devenir ; les ancêtres engendrés puis morts les uns après les autres dans une chaîne presque infinie [...] restent prisonniers du non-sens⁵¹. » À ce sujet, Bertrand Marchal souligne :

Bien loin que le sujet s'affirme par un acte absolu, l'acte, ici, se passe du sujet et s'accomplit tout seul [...] Dès lors, s'il n'y a plus de lien nécessaire entre le sujet et l'acte, le moi n'est rien d'autre que la fiction ou la folie par laquelle l'être s'affirme lui-même et, à défaut d'accomplir l'acte, en reprend *volontairement* l'idée [...] Héros fictif à tous les points de vue, Igitur n'est en somme rien d'autre qu'un comédien, et son rapport à l'acte est proprement celui d'un *acteur*⁵² [...]

L'action même du récit est décalée, du fait qu'Igitur soit conscient de sa propre fiction. Il l'a lu dans le grimoire, volume des vies de ses ancêtres, et par le fait même, celui de sa propre vie : « Ig. tout enfant, lit son devoir à ses ancêtres⁵³ » ; « L'heure a sonné — certainement prédite par le livre — ou [*sic*], la vision importune du personnage qui nuisait à la pureté de la glace chimérique dans laquelle je m'apparaissais, à la faveur de la lumière, va disparaître, ce flambeau emporté par moi⁵⁴ ». Le flambeau qu'il emporte avec lui est la bougie « grâce à

⁴⁹ OC I, p. 476

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 151

⁵² OC I, p. 1348-1349

⁵³ *Ibid.*, p. 473

⁵⁴ *Ibid.*, p. 480

laquelle peut-être subsistent les Caractères du grimoire⁵⁵ ». Ces deux objets, le grimoire et la bougie, qui constituent pour sa race, « le volume de leurs destinés, et la pure clarté de leur conscience⁵⁶ » lui serviront à accomplir le rituel — sans l'accomplir —, rituel qui consiste à secouer les dés à l'heure de minuit, fermer le livre après avoir proféré la prédiction, souffler la bougie, pour ensuite aller se coucher sur les cendres de ses ancêtres⁵⁷. Igitur, nous l'avons mentionné, a conscience de l'absurdité de l'acte qu'il doit accomplir, mais il affirme « je ne veux pas connaître le Néant, avant d'avoir rendu aux miens ce pourquoi ils m'ont engendré — l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie⁵⁸. » Igitur jouera donc le jeu de sa fiction, mais dans le théâtre de son esprit. Scène où, étant absent, il croit pouvoir échapper à la contingence. En somme, c'est dans une mise en scène purement mentale qu'Igitur (Minuit) pourra quitter son immobilité et, par le fait même, quitter la chambre :

C'est le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résume sa stérilité sur la pâleur du texte ouvert que présente la table ; page et silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel revenu, ce Minuit évoque son ombre finie et nulle par ces mots : J'étais l'heure qui doit me rendre pur⁵⁹.

Igitur est défini comme la « suprême incarnation de sa race », un « anachronisme » qui « sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de *l'Absolu* ». Il est celui qui « a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la pensée en un luminaire, l'un annonçant cette négation de hasard, l'autre éclairant le rêve où il en est⁶⁰. » Nous pourrions croire que ce rêve est cette présence de Minuit qui subsiste. L'heure où Igitur fait le compte rendu de sa vie, où toute l'action du récit se déroule — « Minuit sonne — le minuit où doivent être jetés les dés. Ig. Descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses : en "absolu" qu'il est⁶¹. » L'heure dont les douze coups semblent rythmer la sortie de chambre et la descente aux tombeaux — le monde des morts.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 473

⁵⁶ *Ibid.*, p. 490

⁵⁷ *Ibid.*, p. 477

⁵⁸ *Ibid.*, p. 481

⁵⁹ *Ibid.*, p. 484

⁶⁰ *Ibid.*, p. 478

⁶¹ *Ibid.*, p. 474

D'une certaine façon, l'*extérieur* devient l'*intérieur*. Igitur est parvenu à suspendre la chambre du temps :

[J]usqu'à ce qu'il se détachât, permanent, de la glace absolument pure, comme pris dans son froid, — jusqu'à ce qu'enfin les meubles, leurs monstres ayant succombé avec leurs anneaux convulsifs, fussent morts dans une attitude isolée et sévère, projetant leurs lignes dures dans l'absence d'atmosphère, les monstres figés dans leurs efforts derniers, et que les rideaux cessant d'être inquiets tombassent avec une attitude qu'ils devaient conserver à jamais⁶².

Tout peut désormais s'évanouir dans la Nuit, ne laissant là que ténèbres et obscurité. Pour Thierry Alcoloumbre, la descente intérieure d'Igitur est un autre moyen pour le personnage de figer le temps : « Une fois figé le temps dans les parois et sur les meubles de la chambre, c'est au-dedans de soi qu'Igitur en effectue la suspension⁶³ ». Cet *au-dedans* serait en fait l'escalier de l'esprit humain emprunté par le personnage. Le récit se poursuit dans un nouveau décor essentiellement composé d'ombres, où les choses se confondent de métaphore en métaphore, pour enfin disparaître. Comme l'écrit Jean-Pierre Richard : « Tout *Igitur* se développe autour du personnage de Minuit, mais ce minuit a depuis longtemps disparu au moment où le récit commence [...] Et cette présence même n'existe qu'en se retirant en elle-même, en se muant incessamment en une absence⁶⁴. » Le segment « Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers » donne alors un sens au commentaire de Mallarmé, laissé dans les notes qui précèdent le texte : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même⁶⁵. » *Igitur* dans son ensemble, est un théâtre mental⁶⁶. Nous voyons Igitur entamer tranquillement sa descente vers le monde des morts, s'aventurer au fond de lui-même, afin de remonter à la source ontologique de cette race dont il est l'héritier :

Tel[le] est la marche inverse de la *notion* dont il n'a pas connu l'ascension, étant, adolescent, arrivé à l'Absolu : spirale, au haut de laquelle il demeurerait en l'Absolu, incapable de bouger, on éclair et on plonge dans la nuit à mesure. Il croit traverser les destins de cette nuit fameuse : enfin il arrive où il doit arriver, et voit l'acte qui le sépare de la mort⁶⁷.

⁶² *Ibid.*, p. 499

⁶³ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 160

⁶⁴ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 190-191

⁶⁵ *OC I*, p. 475

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1354

⁶⁷ *Ibid.*, p. 481

Sa descente, ou plutôt cette *marche inverse de la notion*, se veut, en quelque sorte, comme un périple symbolique où Igitur va à la rencontre de ses ancêtres, afin d'y découvrir « tout ce qu'il ignore des siens, corridors oubliés depuis l'enfance⁶⁸ ». Descendant au plus profond de la nuit enténébrée, il découvrira les ombres passées et futures de sa race. Une myriade d'apparitions qui constitueront à elles seules le corridor parcouru par Igitur. Si la chambre, d'abord décrite comme un espace étouffant et paralysant d'impuissance, finit par perdre de sa matérialité pour sombrer dans la nuit igiturienne, le corridor passe par le même processus descriptif. De ce lieu où se meuvent différentes « monstruosité nocturnes⁶⁹ » oppressantes et dont l'espace semble s'étendre à l'infini, il deviendra à son tour une région purement intérieure, confinée à l'esprit du personnage.

Nous retrouvons donc Igitur, enveloppé dans les ténèbres, et essayant de rejoindre le tombeau de ses ancêtres. Ce qui subsiste de la chambre est « une douteuse perception de pendule⁷⁰ », et c'est ce battement qui rythme la progression du personnage. Non pas au sens où le personnage avance à la cadence d'un pendule, mais parce que le son se transforme en un riche mobilier sonore. L'équivoque devient le mot d'ordre pour ce segment. Le bruit est tout comme le décor de la chambre, instable ; et ce qui était perçu comme un bruit de pendule connaîtra de nombreuses variations morphologiques. L'horloge étant le symbole même de la matérialité dont veut se défaire Igitur, l'épisode de l'escalier aura pour but d'éliminer l'image de l'ennui suffocant, pour que le personnage puisse avancer vers la pureté qu'il convoite : « (*retrouver l'horloge*) *épuiser le doute et se retrouver. (Nuit pure⁷¹)* ». Ainsi, le bruit du pendule deviendra « le choc unique des portes du tombeau⁷² ». Et de ce bruit qui semble suspendu sur lui-même, comme « une chute interrompue des panneaux⁷³ », naîtra une autre forme. Les chocs des portes se confondent jusqu'à ce que « rien en effet ne fut plus ouï : que le battement d'ailes absurdes de quelques hôtes effrayé de nuit heurté dans son lourd somme

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 488

⁷⁰ *Ibid.*, p. 484

⁷¹ *Ibid.*, p. 487

⁷² *Ibid.*, p. 485

⁷³ *Ibid.*

par la clarté et prolongeant sa fuite indéfinie⁷⁴. » Un oiseau étrange qui se transformera à son tour, se muant en « frottement familial et continu d'un âge supérieur⁷⁵ », qui sera le prolongement, en fait, du personnage lui-même sur une ligne du temps infini : « l'ombre dernière se mirât en son propre soi, et se reconnût en la foule de ses apparitions comprises à l'étoile nacrée de leur nébuleuse science tenu[e] d'une main, et à l'étincelle d'or du fermoir héraldique de leur volume, dans l'autre⁷⁶ ». À cette apparition, Igitur réalise qu'une fois de plus, l'environnement qui l'entoure n'est que simulacre, mensonges et ténèbres d'apparitions :

Tandis que devant et derrière se prolonge le mensonge exploré de l'infini, ténèbres de toutes mes apparitions réunies, à présent que le temps a cessé et ne les divise plus, retombées en un lourd somme, massif, (lors du bruit d'abord entendu) dans le vide duquel j'entends les pulsations de mon propre cœur.⁷⁷

Igitur, à l'image du lecteur, se laisse prendre à son propre jeu de fiction. Comme le souligne Bertrand Marchal : « Cette marche inverse de la notion, qui prend la forme mythique d'une descente aux enfers, est alors moins une aventure spirituelle qu'elle n'en est le simulacre dont le symbolisme même témoigne que le jeu littéraire y est essentiel⁷⁸. » Ainsi, les créatures inquiétantes qui oppressent Igitur ne sont que les battements de son propre cœur. Cœur dont il n'aime pas le bruit puisqu'il lui remémore sa race. Rappelons que pour devenir impersonnel, le personnage doit se défaire de sa corporéité :

Je n'aime pas ce bruit : cette perfection de ma certitude me gêne : tout est trop clair, la clarté montre le désir d'une évasion ; tout est trop luisant, j'aimerais rentrer en mon Ombre incréée et antérieure, et dépouiller par la pensée le travestissement que m'a imposé la nécessité, d'habiter le cœur de cette race (que j'entends battre ici) seul reste l'ambiguïté⁷⁹.

Le personnage désormais affranchi de ses réminiscences mensongères, peut reprendre le chemin de sa négation : « mon effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau est bien loin : n'a-t-il pas été remplacé par l'apparition de ce que j'avais été ? et que j'[aime] à

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 486

⁷⁸ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 94

⁷⁹ *OC I*, p. 486

réfléchir maintenant, afin de dégager mon rêve de ce costume⁸⁰. » Le doute s'efface, la division du personnage en multiples versions de lui-même cesse : « c'était tout simplement la mesure de moi-même qui scandait avant de finir, ma propre division qui cessait, avant que je ne m'engouffrasse en moi-même ; ne suis-je pas le commencement et la fin⁸¹ ». Nous pourrions risquer l'hypothèse que les nombreuses ébauches de *la sortie de chambre* agissent, au même titre, comme double réflexivité. Si Igitur rencontre les multiples projections de ses vies passées et futures, le lecteur à son tour rencontre de nombreuses versions du même récit. Tout comme le personnage qui se voit prolongé à l'infini dans le « corridor du temps », le lecteur reprend tour à tour le même cycle d'action et ses variations. Le texte devient en quelque sorte l'extension de cette perception de pendule — le battement de cœur — qui « va, expirant en soi, s'éteindre⁸² ». Comme le remarque Bertrand Marchal :

[I]l semble ressortir des différentes ébauches, fussent-elles contradictoires dans le détail, que la fiction proprement méthodique par laquelle Igitur a retrouvé son Rêve découvre ce rêve lui-même, et l'acte qui le résume, comme de pures fictions : l'acte littéraire essentiel n'est plus perçu comme l'*enjeu* de toute une vie mais comme un *jeu*⁸³.

Ainsi, dans le corridor et tout au long de sa descente dans l'escalier, le personnage rencontre des apparitions qui s'avèrent fictives. Nous nous retrouvons en présence d'une trame narrative double, celle d'Igitur qui doit accomplir le rituel qui consiste à jeter les dés, pour ensuite se donner la mort au tombeau de ses ancêtres et celle du personnage de Minuit qui cherche à faire coïncider ses gestes avec ceux du hasard dans un espace purement mental ; et ce, afin de s'affranchir de la fiction igiturienne.

2.2 Aller jusqu'au bout, au pays du monstre

Pièce colossale, *Les paravents* est le dernier legs théâtral de Genet. Si elle met en scène la montée en puissance d'une rébellion, au sein d'une colonie française, en sol arabe, l'essentiel, que Genet semble ne pas perdre de vue, consiste à rendre sensible le vide que dissimule toute représentation. Dès le premier tableau, le ton est donné. Saïd et sa mère parcourent plusieurs

⁸⁰ *Ibid.*, p. 487

⁸¹ *Ibid.*, p. 489

⁸² *Ibid.*, p. 484

⁸³ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, op. cit, p. 94-95

kilomètres pour célébrer l'union de Saïd et Leïla, la femme la plus laide du pays. La Mère transporte une valise censée contenir une variété d'objets — coupon de tissu, pendule, cristal, porcelaine, poulet rôti, etc. —, mais en réalité, celle-ci est vide. C'est ce que nous constatons, lorsque Saïd tente d'aider sa mère en transportant la valise : « [Saïd] saisit la valise, mais la Mère s'en est emparée avant lui. Courte lutte. Ils rient aux éclats et imitent l'éclair et le tonnerre. La valise tombe par terre en s'ouvrant et perd son contenu : elle était vide. Saïd et la Mère tombent par terre en riant aux éclats⁸⁴. » Rien de ce qui avait été annoncé n'est présent dans la valise. Comme l'indiquent Michel Corvin et Albert Dichy : « s'ils rient aux éclats, c'est bien de notre surprise et non de la découverte du vide qu'ils connaissent déjà. Saïd et sa mère sont au théâtre et nous le font savoir⁸⁵. » D'entrée de jeu, la représentation se dénonce elle-même en tant que fiction théâtrale, spectacle fait pour tromper, ou déjouer, la confiance du spectateur. Tout au long de la pièce, c'est le théâtre lui-même qui ne cesse de réaffirmer la facticité de la représentation ; jusqu'à la fin où il n'est censé rester que ces « vérités qui sont fausses⁸⁶ ». De fait, il y a un décalage constant entre la représentation théâtrale et le drame qui est raconté, de telle façon que l'illusion théâtrale est toujours révélée comme telle. Même les effets sonores sont faux. Ce sont les comédiens qui imitent le bruit de la foudre et du tonnerre. Pour feindre la pluie, Saïd et la Mère tendent leurs mains pour recevoir d'invisibles gouttelettes et font semblant de grelotter. D'une certaine façon, Genet cherche, dès le commencement, à souligner que cette pièce sera une mascarade, une clownerie, comme l'était sa pièce précédente *Les Nègres*, censée exposer le vide devant quoi la pièce elle-même fait figure de « paravents ». Pour Corvin et Dichy, « [l]e coup de force du dramaturge est d'y faire parler Saïd et sa mère pour dire le rien, plus exactement pour faire sortir de la page blanche, *ex nihilo*, des mots de "remplissage" avant, d'un coup, de tout renvoyer au néant⁸⁷ ». Genet, en ce sens, cherche à dissoudre la pièce en elle-même — semblable à la manière dont Mallarmé conduit le personnage d'Igitur à se dissoudre à l'intérieur de soi. Comme le disent Michel Corvin et Albert Dichy :

⁸⁴ *TC*, p. 582

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1252

⁸⁶ *Ibid.*, p. 700

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1252

[C]'est d'une dissolution qu'il s'agit, non de la résolution d'un quelconque problème. Tout ce qui est compris entre le rire aux éclats de Saïd et de sa mère et la toute fin de l'œuvre, où les morts éclatent de rire, suit le même processus de néantisation, avec de temps à autre, si l'on peut dire, des relais de vide [...] La situation et les personnages sont dénaturés et décomposés — structurellement et organiquement — sous le coup de la dérision. Tout est comme recouvert d'une pellicule, parfois très fine et presque invisible, qui, entre la chose et son apparence, introduit une distance qui masque le réel ; plus, qui interdit de savoir s'il y a du réel⁸⁸.

Cette dissolution est avant tout menée par les membres de la famille des Orties : Saïd, Leïla et la Mère. De tous les personnages, ils seront ceux qui iront toujours plus loin dans la négation en cherchant à s'exclure de la société — voire de la représentation elle-même —, en repoussant les limites de l'abjection. La Mère, détestée de toutes les femmes, cherche à devenir encore plus détestable. Leïla, femme de Saïd, est caractérisée comme étant la plus laide du pays, elle travaille sans relâche à s'enlaidir davantage pour être de plus en plus repoussante. Et Saïd, accusé d'être un voleur et un traître, multiplie les vols et les trahisons. Alors, que la plupart des personnages de la pièce « deviennent peu ou prou leurs Images [...] une radicalisation de leurs apparences⁸⁹ » ; comme le souligne Bernard Dort, la famille des Orties, elle, se refuse au reflet. Chacun de ses membres va chercher à se fondre dans son image. Il s'agit plutôt de se dissoudre, de disparaître, en affirmant le vide que recouvre la représentation, comme le ferait un écran, un paravent ; et qu'à travers l'affirmation de leur abjection, ils réussissent leur propre néantisation. Cependant, il n'y a que Saïd et Leïla qui parviennent à s'effacer complètement. En effet, si la majeure partie des personnages atteignent, à la fin de la pièce, le royaume des morts, seuls Saïd et Leïla accéderont à la vraie Mort qui relève du domaine de l'invisible. Tous les autres — y compris la Mère — mourront d'une mort théâtrale, mise en scène et visible des spectateurs. Selon Mahtab Bolouki, la Mort chez Genet est « l'un des moyens les plus sûrs de couper avec le réel pour s'approcher de ce domaine furtif, irréel, accessible que pour quelques secondes, qu'est le vide, le vide de la réalité⁹⁰. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1253

⁸⁹ Bernard Dort, « Genet ou le combat avec le théâtre » dans *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 187

⁹⁰ Mahtab Bolouki et Henri Béhar (dir.), « Jean Genet et l'architecture du vide », thèse de doctorat, Littérature et Linguistique françaises et latines, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 328

À l'instar du conte igiturien, *Les paravents* suivent eux aussi une logique d'opposition entre le haut et le bas — ainsi, afin de signifier leur exclusion, les Orties occupent toujours l'étage du bas, alors que les autres personnages s'élèveront peu à peu. Comme le souligne Bernard Dort : « Les personnages des *Paravents* se groupent et se définissent selon un double mouvement : le mouvement ascensionnel de la plupart d'entre eux qui est littéralement accession au théâtre, et le mouvement descensionnel du couple que forment Saïd et Leïla⁹¹. » Alors que presque tous les personnages semblent se figer dans l'image qu'ils sont censés projeter — leur rôle devient celui d'un symbole —, Saïd et Leïla, eux, suivent un autre chemin : « Loin de s'affirmer comme de pures effigies, Saïd et Leïla ne cessent de se nier, de s'effacer. De toutes leurs forces, ils refusent de se figer, de devenir quelque chose⁹². » Tout comme Igitur, ils se jouent du rôle qui leur est attribué dans la pièce. Le couple des Orties n'est presque jamais *dans* l'action, et la grande majorité des actes qui leur sont reprochés sont implicites : c'est-à-dire que le spectateur n'en est jamais le témoin oculaire. Bernard Dort affirme qu'il s'agit pour eux « non de perpétuer une image, mais de détruire toutes les images que l'on peut se faire d'eux⁹³. » Ainsi, tout comme nous l'avons fait pour Igitur, nous voudrions démontrer l'importance de l'anti-représentation dans la dramaturgie des *Paravents*. À savoir, comment l'univers de la représentation est continuellement saboté par la monstration de son artificialité ; et comment la dramaturgie participe à cette dualité grandissante entre le haut et le bas, où le bas est occupé par les Orties et le haut par tous les autres.

La pièce se situe donc en pleine colonie française, au nord de l'Afrique, et laisse supposer que l'action se déroule en Algérie. Là-bas, des rebelles fomentent une rébellion, des colons s'occupent de leurs plantations, des prostituées veillent à leur bordel et au milieu de cette fresque théâtrale : la famille des Orties, qui se situe au plus bas, les réprouvés. Hervé Castanet les décrit ainsi : « ils présentifient la saloperie dégagée de toute enveloppe

⁹¹ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 187

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

agalmanisée. C'est une famille qui s'enfonce dans l'avilissement⁹⁴ ». L'image même des orties semble renvoyer à cet avilissement, comme l'indique la Mère au treizième tableau :

Je suis le Rire. Salut ! Mais pas n'importe lequel : celui qui apparaît quand tout va mal. (*Elle regarde le public*)... C'est la nuit pleine d'orties [...] moi je sais depuis mon enfance que j'appartiens — par les filles peut-être, et Saïd par moi — à la famille des Orties. Près des ruines, mêlés aux tressons, leurs buissons étaient ma cruauté, ma méchanceté hypocrite que je gardais, une main derrière mon dos pour blesser le monde⁹⁵.

Déchets de la société, rejetés de tous, ils sont littéralement relégués au dépotoir, au neuvième tableau : « On est réduit au dépotoir, à la décharge publique⁹⁶ ». Ainsi, quel est le lien qui unit les différents personnages de la pièce ? Selon Jean-Bernard Moraly, peu de choses, à l'exception qu'ils habitent le même village : « Entre le Bordel, la Guerre, les Morts, les Réprouvés, le seul lien qui existe est géographique, et temporel⁹⁷ ». C'est aussi ce qu'avait écrit Genet dans l'une de ses lettres à Roger Blin : « Les pièces, habituellement, dit-on, auraient un sens : pas celle-ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est la célébration de rien⁹⁸. » Il semble alors que la scénographie devienne le lien le plus essentiel en tant qu'elle a pour fonction de réunir les personnages dans un même lieu. En effet, si les nombreux tableaux des *Paravents* semblent parfois fragmentés, les éléments scénographiques permettent de lier les scènes entre elles. Corvin et Dichy affirment que « [p]armi les liens tissés, plus ou moins visibles, entre les différents fils de la pièce, le lien scénographique s'impose dès l'abord⁹⁹. » Constituée dans son ensemble d'estrades et de paravents, elle permettra une grande perméabilité entre les lieux et les espaces temporels. Puis au gré des tableaux, elle prendra de l'expansion jusqu'à en surcharger la scène. Si les premiers tableaux se maintiennent au plancher de la scène, la scénographie gagnera en hauteur à mesure que les tableaux se succéderont. C'est à la fin du sixième tableau qu'apparaît la première division :

⁹⁴ Hervé Castanet, « Jean Genet : le trou du regard » dans *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos-Economica, 1996, p. 95

⁹⁵ *TC*, p. 670

⁹⁶ *Ibid.*, p. 623

⁹⁷ Jean-Bernard Moraly, *Le théâtre dans le théâtre dans le théâtre de Jean Genet*, mémoire de maîtrise, Université de Paris-III, Institut d'études théâtrales, 1970, p. 169

⁹⁸ *TC*, p. 847

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1257

« La lune se déplace peu à peu et disparaît. À sa place, entre doucement un nouveau paravent, mais plus haut que le précédent, sur une sorte d'estrade noire qui est sortie de la coulisse en même temps que lui¹⁰⁰. » Pour Mahtab Bolouki, ce « dédoublement vertical de la scène qui se poursuivra aux tableaux suivants [...] souligne par cette disposition du décor la différence qui sépare la famille des orties du reste des habitants du village¹⁰¹. » Nous verrons donc au fil des dix autres tableaux se multiplier les divisions. Au onzième tableau apparaît une deuxième estrade, alors que Saïd et Leïla sont en prison. Le couple sera évidemment au niveau inférieur, alors que les colons et les légionnaires occuperont les étages plus élevés :

Au premier plan, c'est-à-dire sur le sol de scène, deux paravents : trois branches à droite, trois à gauche. On y lit le mot prison. Saïd est allongé au pied du paravent de droite. Leïla accroupie à gauche. Au milieu de la scène, une chaise, où le Gardien, endormi, ronfle. En retrait des deux paravents, sur une estrade assez haute, apparaîtra tout à l'heure un second paravent, venant de la coulisse de droite. Il représentera la fenêtre et le balcon de M. et Mme Blankensee. Mais avant, sur une estrade encore plus haute et donc plus en retrait que celle-ci, sera apparu, venant de gauche, un paravent bleu ciel. C'est devant celui-là que se harnachent les légionnaires et le Lieutenant¹⁰².

Par la suite, au quatorzième tableau apparaîtra une troisième estrade. Ce quatrième étage servira à représenter le monde des morts — le faux, « ce royaume des morts qui est en fait le domaine même du théâtre¹⁰³ », comme le souligne Bernard Dort. « Puis derrière et au-dessus des paravents porteurs de dessins [troisième étage], apparaissent, côte à côte, une série de paravents blancs, faits d'un cadre et d'une feuille de papier transparent. On doit donc prévoir un praticable derrière les paravents dessinés¹⁰⁴. » Ce dernier étage qui doit surplomber le reste crée en quelque sorte cet effet d'élévation de l'univers théâtral. Pour Jean-Bernard Moraly, l'étage des morts représente la canopée de l'esthétique théâtrale : « Les morts ne jouent plus, ils sont eux-mêmes théâtre. Crevant pour mourir, des paravents de papier blanc, comme les acrobates des cirques, ils vivent dans la logique de l'esthétique¹⁰⁵. » La scénographie atteindra le plus haut niveau de complexité au seizième et dernier tableau. Divisée en neuf

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 609

¹⁰¹ Mahtab Bolouki, *op. cit.*, p. 54

¹⁰² *TC*, p. 637

¹⁰³ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 187

¹⁰⁴ *TC*, p. 692

¹⁰⁵ Jean-Bernard Moraly et Jean-Jacques Roubine (dir.), « “Le théâtre dans le théâtre” dans le théâtre de Jean Genet », *op. cit.*, p. 176

parties différentes, l'unité de lieu et d'action est tout à fait rompue, il n'y aura plus de cloisons, les personnages seront en mesure d'interagir entre eux, malgré les séparations spatiales et temporelles des lieux qu'ils occupent. Les morts sont placés tout en haut de la scène [trois paravents] et les autres personnages — c'est-à-dire presque la totalité, à l'exception de Leïla — sont compartimentés aux étages inférieurs [six paravents] ; soit, au deuxième étage, la prison et la maison de l'épicier ; au premier étage, le bordel, la place du village et l'intérieur d'une maison ; puis, au niveau de la scène, un long paravent noir devant lequel sera installée une série de fauteuils dorés où se reposent des colons en guenilles, que l'on suppose défaits par la rébellion. Si nous avons mentionné qu'il existe peu de liens narratifs explicites entre les différents personnages, nous voyons apparaître au dernier tableau un point de focalisation centré sur le couple de Saïd et Leïla.

En effet, la question cardinale de ce seizième tableau est de savoir où se trouve le couple des Orties. Leïla étant morte au quatorzième tableau, elle est attendue à l'étage des morts depuis un moment, mais ceux-ci l'espèrent en vain : « LA MÈRE : Mais Leïla ? WARDA : Leïla ? C'est triste à dire, mais je crois qu'elle a dépassé son but¹⁰⁶. » Elle aura échappé à la représentation, tout comme Saïd, à la fin de la représentation, lorsqu'il sera exécuté par les combattants rebelles. Tous deux, Saïd et Leïla, se sont exclus de la société ; de même qu'ils seront exclus au-delà du monde des morts pour rejoindre le pays de l'ombre et du monstre : « Je veux que tu me conduises sans broncher au pays de l'ombre et du monstre [...] Je sais où nous allons, Saïd, et pourquoi nous y allons. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille¹⁰⁷. » Il nous faut toutefois mentionner que le mouvement ascendant de la représentation qui s'oppose au mouvement descendant de la famille des Orties semble connaître certaines variantes.

Si Mallarmé amorce avec *Igitur* un mouvement du haut vers le bas, Genet, pour sa part, fait l'inverse. Il orchestre une ascension graduelle de tous ses personnages, alors que la Mère, Saïd et Leïla demeurent presque toujours au niveau de la scène jusqu'à ce que la Mère, au quatorzième tableau, ne rejoigne les morts tout en haut : « Soudain le paravent le plus éloigné

¹⁰⁶ TC, p. 714

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 667

du public s'allume légèrement. Il est tout noir, sans aucun signe. En bas, la Mère apparaît, trainant par la courroie le soldat mort. Tous les morts lèvent la tête (alors que la Mère est au-dessous d'eux) pour la regarder¹⁰⁸. » Après s'être débattue avec la mort dans un lieu décrit comme étant « Nulle part¹⁰⁹ », elle finit par succomber et traverse à son tour les paravents blancs :

De très loin, du fond de la scène, derrière les nombreux paravents de papier, apparaît une minuscule silhouette. Elle franchit lentement, en les crevant, tous les paravents et elle grossit à mesure qu'elle s'approche. Enfin, la voici derrière le dernier, c'est-à-dire le plus près du public, et, crevant cet ultime papier, elle apparaît : c'est la Mère¹¹⁰.

Pour sa part, Saïd monte d'un étage au dernier tableau, avant de disparaître complètement de la scène. Nous nous expliquons ce passage, qui l'élève à un étage supérieur, par le fait que l'étage du dessous est occupé par les Européens défaits et humiliés, devenus en quelque sorte les nouveaux réprouvés de la société. Mais aussi par le fait que, à ce moment de la représentation, les villageois veulent consacrer Saïd comme symbole de la rébellion. Ce dernier gravit un étage parce que, d'un côté, les soldats rebelles veulent l'intégrer dans leur rang et de l'autre Ommou veut en faire un emblème, pour « embaumer [ses] chieries ! Que rien ne se perde¹¹¹. » Ce n'est qu'après un peu d'hésitations que Saïd tente finalement de s'échapper, alors qu'Oummou et les combattants disputent de son sort :

OMMOU : Boucler vos gueules et aller mourir au soleil. (*Avec beaucoup de netteté.*) Depuis un moment, depuis qu'on s'épuise à épuiser nos misères de toutes sortes, vous, là-bas, vous organiser votre mort d'une façon harmonieuse et hautaine.

LE COMBATTANT : Pour l'efficacité du combat.

OMMOU, *comme un automate* : Pour l'esthétique du décès.

LA MÈRE : Ça y est ! Elle est sortie de la forêt. Elle approche de chez nous.

OMMOU, *même jeu que plus haut* : Soldat !... Soldat de chez nous, jeune peau de con, va crever face à face avec l'ennemi. Ta mort n'est pas plus vraie que mon délire. Vous êtes, toi et tes copains, vous êtes la preuve que nous avons besoin d'un Saïd...

LE COMBATTANT : Ce que tu dis est peut-être vrai pour toi et pour moi, mais les autres ? (*Il ricane.*) Quand le combat sera éteint et qu'ils seront chez eux ?

Un silence assez long.

OMMOU : Besoin d'un emblème qui remonte d'entre les morts, qui nie la vie... (*mélancolique.*) « ... Quand le combat sera éteint et qu'ils seront chez eux » : ... Qu'est-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 694

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 695

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 751

ce que ça peut bien me foutre ! Il y a des vérités qui ne doivent jamais être appliquées. C'est celles-là qu'il faut faire vivre par le chant qu'elles sont devenues... Vivre le chant¹¹² !

Saïd se sauve par la coulisse de droite et se fait abattre aussitôt par les soldats rebelles. Il n'atteindra pas l'étage des morts. Sa mort, comme celle de Leïla, noyée dans ses crinolines, demeure équivoque : « Cinq détonations partent des cinq revolvers des combattants. Tout le monde regarde la coulisse de droite, par où est sorti Saïd. On entend un corps qui s'écroule. Tout le monde, sauf les morts et Ommou, a l'air consterné¹¹³. » Tout comme sa femme, il disparaît entièrement de l'univers théâtral des *Paravents* : « LA MÈRE : Saïd !... Il n'y a plus qu'à l'attendre... KADIDJA, *riant* : Pas la peine. Pas plus que Leïla, il ne reviendra. LA MÈRE : Alors, où il est ? Dans une chanson ? Kadidja répond d'un geste dubitatif¹¹⁴. » Si nous affirmons que la mort de Leïla est équivoque, c'est parce qu'elle entre dans la mort à l'inverse des autres : « Ah ! merde, je remonte ! Je reflotte à la surf... non ?... Non ? Je descends, vous croyez... (*Elle commence à reculer vers le fond.*) Vous voyez... Je remonte... roulis... c'est le creux... d'une vague de temps... Tiens, plus rien. C'est le fond¹¹⁵ ? » Pour Mahtab Bolouki, ce mouvement vers le bas serait en fait celui du personnage se retirant en lui-même. Tout comme nous l'avons vu dans le conte d'*Igitur*, l'effacement doit se faire de l'intérieur, c'est de cette façon que le personnage peut disparaître complètement du monde de la fiction : « cet enfoncement n'est point une chute en Enfer ou dans un néant sans bornes. Il s'agit par contre d'un retirement en soi, comme si tout son être allait désormais se rétrécir en une seule molécule, autonome, légère, capable d'aller au-delà même de la mort et de son royaume confinant¹¹⁶. » Nous pourrions alors supposer que le corps de Saïd — ou le corps supposé de Saïd —, s'effondrant dans la coulisse, effectue ce même mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Nous pourrions même supposer qu'il soit en mesure d'aller et revenir à son gré : « OMMOU : À mesure où tu te perdais dans les pierres et dans les bois, tu t'enfonçais dans une autre région où nous ne pouvions pas facilement descendre [...] En nous montrant le chemin, toi et ton admirable compagne vous nous avez enseigné comment on doit

¹¹² *Ibid.*, p. 733

¹¹³ *Ibid.*, p. 736

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 737

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 702

¹¹⁶ Mahtab Bolouki, *op. cit.*, p. 385

se perdre¹¹⁷... » Une fois que Leïla et Saïd sont disparus, la pièce semble avoir perdu son motif. Tous les personnages quittent la scène en emportant avec eux les différents morceaux du décor : « La scène est vide. C'est fini¹¹⁸. »

Il n'y a toutefois pas que l'opposition entre le haut et le bas qui participe à cette anti-représentation : c'est-à-dire ce qui rompt avec l'illusion théâtrale. Comme nous l'avions déjà mentionné, il y a aussi ce décalage constant entre les personnages et leur nature fictionnelle. Tout comme Mallarmé rompt régulièrement avec le débit narratif du conte, en niant les éléments fictionnels qui participent néanmoins du texte, Genet, dans *Les paravents*, force le théâtre à se démasquer. Mais qu'y a-t-il derrière le masque ? C'est la question qui revient dans tout le théâtre de Genet. Tout au long de la pièce, à l'instar de l'épisode de la valise, les personnages et la scénographie trahissent les simulacres théâtraux, les jeux de trompe-l'œil, enjoignant ainsi le spectateur à n'être jamais dupé par la fiction. D'une certaine façon, c'est au dernier tableau que cela semble le plus apparent, puisqu'il n'existe plus de frontières entre les morts et les vivants ou de séparation entre les différents lieux de la colonie. Exit la logique spatiale et temporelle. Pour Bolouki, l'écriture scénique de Genet sème intentionnellement la confusion : « les antagonismes spatiaux se diluent et les espaces délimités s'infiltrant les uns dans les autres, pour aboutir, dans certains cas, à une confusion totale où il serait impossible de distinguer l'extérieur de l'intérieur ou le haut du bas¹¹⁹ ». Ainsi, comme nous l'avions indiqué au début dans cette partie, les gestes et les répliques des personnages, tout comme les décors, participent à la monstration du vide que l'on suppose derrière la représentation, et qui en même temps la fonde. Prenons l'exemple du seizième tableau où tous les personnages délaissent tranquillement leur rôle pour assister à l'arrivée de Saïd au village. Dès la première scène, les morts s'installent en prévision du moment où Saïd reviendra sur scène. Kadidja apporte un fauteuil de velours à la Mère pour qu'elle soit aux premières loges : « KADIDJA : Essaye-le... Il faut que tu sois à ton aise. Et à l'honneur. C'est de ton ventre qu'est sorti Saïd, ton cul a le droit au velours. *La Mère, un peu intimidé, s'assied.* LA MÈRE : Comme une baronne !... Il va paraître ? KADIDJA, *regardant en bas* :

¹¹⁷ TC, p. 728

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 737

¹¹⁹ Mahtab Bolouki, *op. cit.*, p. 385

On l'attend d'un moment à l'autre¹²⁰. » Plus Saïd approche de la place du village, plus les personnages se concentrent sur ce seul et même point :

Soudain, le Mari, tenant son vélo, apparaît près du paravent représentant l'intérieur de la maison. Il est essoufflé. Il crie à Lalla.

LE MARI : Il arrive ! Viens voir.

Tous les personnages : le Cadi, le Gardien, l'Épicier, le Gamin, Lalla, Djemila, Malika, la Mère, Kadidja, Warda, Pierre, se retournent ou se penchent pour voir qui va venir au centre de la scène, là où est censée être la place du village. Les Européens, en bas, se lèvent et se retournent à demi pour voir la scène. On attend. Enfin, arrive Ommou. La place du village s'est remplie des éclopés qui lisaient des affiches.

*Arrivée de Saïd*¹²¹.

Ils deviennent à leur tour spectateurs comme si les personnages eux-mêmes reconnaissaient et assumaient l'esthétique de la scène dont parle Genet : « un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène¹²². » C'est du moins de cette façon que Bernard Dort décrit l'étage des morts.

Ainsi, ils sont tout le théâtre : à la fois purs objets resplendissants, sans faille ni incertitude, dévoilés et transparents, et spectateurs contemplant la scène. En eux, sous la lumière des pleins feux réclamés par Genet [...] le théâtre s'accomplit : ici règne, en effet, sans partage, « l'esthétique de la scène »¹²³.

D'une certaine façon, les paravents aussi ne renvoient pas seulement à un élément du décor, puisque les cloisons qu'ils représentent s'effacent peu à peu, jusqu'à ce qu'ils redeviennent au fil de la pièce de simples paravents. Notons toutefois que pour Genet, les paravents devaient participer à cette confusion entre fiction et réalité : « Auprès des paravents, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés¹²⁴. » Selon Pierre-Luc Bélanger, ce contraste entre les objets dessinés et les objets réels, « permet de caractériser la fonction des paravents en tant qu'objets de décor : plutôt que de servir à construire une réalité dramatique ressemblant à la

¹²⁰ TC, p. 714

¹²¹ Ibid., p. 726

¹²² Ibid., p. 852

¹²³ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 184

¹²⁴ TC, p. 576

vraie vie, les paravents servent de support à l'évocation abstraite d'un monde dramatique¹²⁵. » En plus de ce contraste inhérent au décor, il arrive parfois que les objets soient dessinés par les personnages eux-mêmes, exposant davantage le trompe-l'œil des paravents. Nous voyons donc, au douzième tableau, Kadidja — une des vieilles femmes du village qui deviendra la chef des rebelles — demander aux combattants de dessiner leurs crimes sur les paravents. À noter qu'à ce moment de la scène, Kadidja est morte, mais refuse la mort. Placée dans cet entre-deux — morte et vivante —, elle réussit tout de même à convoquer tous les soldats rebelles à venir lui rapporter leurs méfaits : « Je suis morte ? C'est vrai. Eh bien, pas encore ! Je n'ai pas terminé mon travail, alors à nous deux la Mort ! Saïd, Leïla, mes bien-aimés ! Vous aussi le soir vous vous racontiez le mal de la journée¹²⁶. » Si la mort se révèle comme une réalité facultative, les décors aussi s'adaptent aux lubies des personnages. Car au moment où les paravents sont couverts de dessins, Kadidja parvient à en faire apparaître un autre pour que les soldats puissent continuer à dessiner leurs crimes :

UN ARABE : Il n'y a plus de place

KADIDJA, *criant* : Qu'on sorte un nouveau rempart !

De la coulisse de gauche, dans le fond, sort un paravent semblable au premier, crénelé et coiffé de drapeaux, mais ce second paravent est plus grand et dépassera celui qui est déjà sur scène. Tous les Arabes se précipitent (mais d'une façon très bien ordonnée) pour le couvrir de dessins¹²⁷.

Genet, comme Mallarmé, aura imaginé un théâtre où la représentation tend à se désintégrer ; pour ne montrer, à la fin, qu'une scène vide comme si l'acte théâtral, la présence scénique des acteurs, l'ensemble de la représentation devaient inévitablement y conduire. Ainsi, que ce soit pour *Igitur* où le personnage s'éteint en lui-même : « Tout à jamais est fini : ces paroles qui retombent en *moi* n'engendrent que certitude : je reconnais leur écho ancien — je rentre en mon sépulchre¹²⁸ » ; ou encore pour *Les paravents* qui se terminent sur une scène complètement vide : « Pendant les deux ou trois dernières répliques, les morts déjà emportaient leurs paravents. La Mère sort la dernière, avec son fauteuil. La scène est vide.

¹²⁵ Pierre-Luc Bélanger et Lise Gauvin (dir.), « Éléments de théâtralisation dans *Les Paravents* de Jean Genet », mémoire de maîtrise, Études françaises, Université de Montréal, 1995, p. 76

¹²⁶ *TC*, p. 658

¹²⁷ *Ibid.*, p. 661

¹²⁸ *OC I*, p. 489

C'est fini¹²⁹. » En somme, c'est le vide qui gagne, qui s'impose, comme si la représentation devait retourner d'où elle vient, tel un théâtre élevé, monté, sur un néant, un vide parfait, ou une absence idéale sans aspérité.

¹²⁹ *TC*, p. 737

CHAPITRE III

AMÉNAGER LE VIDE, DIRE LE RIEN

Même si la Mort n'est pas identifiée comme personnage dans *Igitur* ou dans *Les paravents*, il nous semble que Mallarmé et Genet lui confèrent une présence que nous pourrions décrire comme essentiellement sonore. Si le monde des morts peut être deviné comme un lieu fantomatique qui hante constamment celui des vivants, son accès n'est toutefois pas donné à qui veut bien s'y rendre. En effet, *Igitur* est le premier de sa race à y accéder réellement, tandis que dans *Les paravents*, sur près de quatre-vingt-dix-sept personnages, seuls Saïd et Leïla parviennent à la vraie mort. La présence sonore que nous évoquons ici est celle de coups répétés retentissant en écho au moment où les personnages approchent de la mort. Dans les deux textes, nous remarquons un bruit ambiant qui accompagne, d'une certaine façon, le passage des personnages vers l'autre monde. Une pulsation qui semble souligner la dernière étape avant de passer au-delà de la représentation.

Nous nous sommes arrêtés préalablement sur l'épisode des battements de pendule dans *Igitur*, la succession des métamorphoses du son, qui, passant d'une forme à une autre, révèle son ultime figure qui est celle du cœur d'Igitur. Les nombreux battements entendus proviennent initialement du pendule frappant les douze coups de minuit — rappelons que Minuit est à la fois la présence équivoque du personnage devant le tombeau de ses ancêtres, mais aussi l'heure qui sonne et se maintient dans le suspens du temps. Comme l'écrit Thierry Alcoloumbre : « *minuit* est l'heure privilégiée, parce qu'elle n'appartient ni à hier ni à demain, ni au passé, ni au futur ; c'est une sorte de présent pur, reflet ici-bas de l'absolu increé qu'il s'agissait de rejoindre¹. » Ces coups répétés semblent eux-mêmes suspendus dans le temps, se maintenant en échos du fait de leur propre réverbération « dont le bruit total et dénué à jamais tomba en son passé². » Dans son battement continu, le heurt vient à se

¹ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 156

² *OC I*, p. 484

transformer selon la perception altérée du personnage, mais il tourne sur lui-même, prisonnier comme Igitur d'un temps infini. Alcoloumbre, y voit le soubresaut de cette présence qui n'arrive pas encore à disparaître complètement. Il perçoit dans la chute interrompue de panneaux la prolongation du cycle que tente de rompre le personnage d'Igitur. La fermeture du tombeau au moment de la chute totale, aurait « symbolisé l'éternité accomplie [...] mais il est resté ouvert : il semble que le temps continue à couler, et le glissement incessant du futur au passé poursuit l'accumulation d'une infinité de morts³ ». À son avis, ce temps qui continue à évoluer en boucle, qui poursuit ce mouvement suspendu en spirale vertigineuse, est la trace du personnage mallarméen qui subsiste encore. S'il a plongé au plus profond de lui pour se défaire du lieu — la chambre du temps —, il doit désormais se dissocier de sa conscience : « à présent, tout se passe strictement en lui, et passé et futur ne sont plus que la tension en avant et en arrière de sa propre conscience. Pour atteindre l'absolu, il lui suffit de faire la somme de toutes ses morts successives en la pensée d'une mort totale⁴ ». Pour Yves Delègue, Igitur échappe au temps en s'arrachant au pendule, dont l'heure était pour lui la pâture de la vie, mais il doit se dépasser afin de se soustraire à lui-même.

Nous savions certes que le temps était arrivé à son terme, mais une révélation neuve dissipe l'incertitude dans laquelle le bruit du pendule parvenait à Igitur : *nul doute*, le temps n'avait pas de réalité en dehors de la Nuit qui se donnait pour la lumière, il était son invention, son leurre. Maintenant que la Nuit *se voit*, elle sait que le pendule n'était qu'un fantasme, qu'une « forme *a priori* » de sa conscience. Le battement du temps désormais *expiré*.

Le son du pendule marque le dernier itinéraire d'Igitur, celui qui doit le mener au plus profond de soi, vers sa dissolution. D'une certaine façon, Minuit, étant l'heure suspendue entre le passé et le futur, lui permet d'entamer cette marche inverse de la notion, afin d'atteindre le fondement ontologique de sa race. Pour Yves Delègue, la « réminiscence est anamnèse, anachronie au sens propre, c'est-à-dire remontée du temps jusqu'à ce point de vérité qu'est l'enfance recouverte ensuite par l'âge. C'est ainsi que notre héros de l'Absolu

³ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 160

⁴ *Ibid.*, p. 161

⁵ Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 92

est aussi celui de l'Inconscient⁶. » Nous pourrions dire que le bruit du cœur igiturien, maintenu en suspens, ponctue les derniers instants de conscience, avant que le mensonge de la fiction ne disparaisse, avant qu'Igitur ne s'enfonce dans un vide sépulcral.

Nous retrouvons un élément similaire dans *Les paravents* où, au quinzième tableau, certains personnages entendent des coups de marteau. Au départ, il semble que ce ne soit que les morts qui les perçoivent. Le bruit survient au moment où les femmes du bordel tricotent une sorte de suaire pour Warda : « Soudain, on entend des coups de marteau. Les femmes ne semblent pas y prendre garde : elles tricotent. En haut, les morts s'émeuvent⁷. » À la suite de quoi, la Mère et Kadidja échangent sur l'origine de ces coups, laissant croire qu'il s'agit du cercueil de Warda qui se construit. « KADIDJA : C'est toujours cette cage qu'ils clouent. Ils vont avoir bientôt fini. LA MÈRE, *souriant* : Je vois très bien comment elles vont l'achever Warda⁸. » Théorie qui semble se confirmer si nous nous fions à un indice placé au deuxième tableau, lorsque la servante du bordel s'occupe de la parure de Warda. Désirant davantage d'ornementations pour être toujours plus lourde, Warda demande qu'on lui ajoute un autre bracelet : « Manque un bracelet ! Comme si j'étais un cercueil et qu'il manque un coup de marteau⁹. » C'est du moins ce que soulèvent Albert Dichy et Michel Corvin : « Ces coups de marteau mystérieux s'entendent de loin en loin au cours de la pièce. Ils ont reçu l'explication de leur valeur métaphorique dans une réplique de Warda au deuxième tableau [...] Ces coups sont le signal prémonitoire de la mort au travail¹⁰. » Cependant, même si les coups de marteau se font entendre de nouveau au moment où le cadavre de Warda est entièrement orné, il nous semble que cette piste soit fausse. Car, un peu plus loin dans le même tableau, Warda confie à la Mère avoir été enterrée sans cercueil : « En tout cas, si je n'étais pas tout à fait morte, une bonne pelletée dans la gueule, et me voilà prête pour l'éternité¹¹. » De plus, les coups de marteau parviennent aux oreilles des Européens — encore vivants — au seizième tableau, alors que Warda est déjà sous terre : « (*On entend plusieurs coups de marteau.*) Et

⁶ *Ibid.*, p. 88

⁷ *TC*, p. 705

⁸ *Ibid.*, p. 706

⁹ *Ibid.*, p. 584

¹⁰ *Ibid.*, p. 1288

¹¹ *Ibid.*, p. 710

voilà qu'ils clouent la cage¹²... » Alors, à qui donc appartient cette cage invisible que l'on cloue ? Il nous semble que la réponse se trouve justement dans le fait qu'elle soit invisible. Si les coups sont audibles autant chez les morts que chez les vivants, n'est-ce pas parce qu'ils signalent le moment de la mort de Warda, qui est déjà morte, et la mort à venir de Saïd et Leïla ? Lorsque les derniers coups de marteau sont entendus, les discussions se tournent de plus en plus vers le couple des Orties. Saïd doit arriver d'un moment à l'autre, comme le répètent la plupart des personnages, mais l'attente est prolongée continuellement. Pour Mahtab Bolouki, le procédé de l'attente est dans la dramaturgie de Genet un outil pour accentuer la tension : « les attentes genétiennes loin d'être subies péniblement par les personnages semblent avoir été recherchées dramaturgiquement par l'auteur. En effet, tous les différents cas d'attente observés mènent au vide, sans que ce processus aboutisse directement à ce qui était attendu¹³. » Il s'agit d'exacerber l'appréhension du moment fatal. Moment qui n'aura pourtant pas lieu. Les coups de marteau semblent donc servir à suspendre une attente : à savoir l'équivoque qui entoure le mystère de la mort de Saïd et Leïla. Tous deux demeurent « éternellement suspendu[ent] dans une attente dont l'aboutissement est à jamais enveloppé de doute¹⁴. » Tout comme il n'y aura pas de réponse à la question de la provenance du bruit de marteau, la disparition du couple des orties est maintenue dans l'ambiguïté.

3.1 Le mal d'apparaître ou la disparition élocutoire d'Igitur

Igitur, devenu le Minuit, est une présence fantomatique. Le conte se bâtit sur une oscillation entre ce qui est et ce qui n'est pas. Car si la présence de Minuit subsiste, elle marque aussi l'absence d'Igitur. Le personnage s'est aboli et narre sa disparition, mais en se racontant, il se réactualise par le biais du souvenir : « le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résume sa stérilité sur la pâleur d'un texte que présente la table¹⁵ ». Il doit donc aller toujours plus loin dans la négation, en se retranchant à l'intérieur de soi : « ce Minuit évoque son ombre finie et

¹² *Ibid.*, p. 718-719

¹³ Mahtab Bolouki, *op. cit.*, p. 215

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *OC I*, p. 484

nulle par ces mots : J'étais l'heure qui doit me rendre pur¹⁶. » Lorsqu'Igitur parvient à quitter la chambre, à compléter son idée, tout se tasse dans les ténèbres, mais, dans l'obscurité, sa conscience demeure. Il lui faut désormais nier le battement de son propre cœur — signe que sa présence persiste. Mallarmé plonge son lecteur dans un univers réflexif qui ne cesse de se réfléchir, et qui, dans sa fragmentation, s'anéantit jusqu'à disparaître. Igitur oscille entre le personnage de fiction auquel il tente d'échapper et son absence. Comme le souligne Maurice Blanchot, la « vraie recherche et le drame se situent dans l'autre sphère, là où s'affirme la pure absence, là où, s'affirmant, elle se dérobe à elle-même, se rend encore présente, reste la présence dissimulée de l'être et, dans cette dissimulation, demeure le hasard, ce qui ne s'abolit pas¹⁷. » Il s'agit donc de s'effacer tout en se racontant en train de disparaître dans la distanciation progressive entre le signe pur et de l'image projetée. En ce sens, Bertrand Marchal suggère qu'à travers son processus d'annihilation, le personnage devient peu à peu spectateur de sa propre fiction :

À partir du moment, en effet, où un acte absolu tel que celui dont la race a légué le devoir à son ultime descendant suppose une dépersonnalisation radicale du moi, sinon son abolition pure et simple, toute la logique d'*Igitur* tend à consacrer l'autonomie de l'acte qui se confond lui-même avec le mouvement de l'univers, et à faire du héros moins l'agent que le spectateur, ou le réflecteur, d'un processus qui lui est devenu totalement extérieur¹⁸[...]

Le mouvement conflictuel de cette absence qui se réactualise dans une présence toujours recommencée, participe d'une certaine façon à l'effacement d'Igitur. À mesure qu'une image se fait, elle se nie en affirmant son caractère fictionnel. Chaque apparition que rencontre le personnage semble n'être qu'une impression, la projection de réminiscences mensongères. Elles le gardent prisonnier du hasard, mais le ramènent du même coup à son désir d'atteindre la pureté. Pour Jean-Pierre Richard, la négation d'Igitur ne peut se faire que par une succession de négations :

Celui qui se regarde en une glace et celui qui s'inscrit au fond de cette glace forment un couple d'identités antagonistes, de *mêmes* opposés dont chaque terme à la fois répète et nie le terme adverse. L'intervalle, que l'on ne pouvait autrefois dépasser sans s'y détruire, a donc bien conservé, dans sa nouvelle fonction réfléchissante, son ancien

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 137

¹⁸ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, op. cit., p. 95

pouvoir d'annihilation. Mais cette annihilation peut maintenant y être elle-même annihilée. Chaque fois qu'un miroir me renvoie un reflet de moi-même, je résorbe et je détruis ma propre image négative. Niant ma négation, je me récupère en somme moi-même à l'étage de la synthèse. Mais cette synthèse se brise bientôt en de nouveaux reflets qu'il me faut encore poursuivre, puis détruire. Le regard qui me relie à mon miroir fait ainsi sans arrêt circuler entre lui et moi comme un courant alternatif de négativité¹⁹.

Est-ce alors un cycle impossible à rompre ? Au premier abord, il semble que oui, mais peut-être est-ce aussi ce que Mallarmé tente d'exposer. Le langage ne sera toujours que fiction, capable seulement de mimer la réalité, jamais au-delà. En somme, le texte d'Igitur creuse la fiction et révèle son incapacité à atteindre un signe pur : « Le moment de la Notion d'un objet est donc le moment de la réflexion de son présent pur en lui-même ou sa pureté présente²⁰. » À la fin, il s'agit qu'un Rien demeure : « Plus rien, restait le souffle, fin de la parole et geste unis — souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve. (Creuser tout cela)²¹ ».

Igitur ne s'identifie plus à son propre reflet et le perçoit comme étant celui d'un autre. Il tente malgré tout de recomposer son image par le biais de son passé. Paradoxalement, la résurgence de cette image déjà niée confirme son annihilation : « Igitur, comme menacé par le supplice d'être éternel qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près à disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps, il s'est refait (revu), voyant la glace horriblement nulle²² ». Tout comme s'efface le temps dans le segment *Vie d'Igitur* : « et quand il croit être redevenu lui, il fixe de son âme l'horloge, dont l'heure disparaît par la glace²³ ». Les réminiscences du passé s'engloutissent dans le miroir et s'annulent à l'instar de son reflet qui ne lui apparaît que de manière évanescence : « Et quand je rouvrais les yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d'horreur, le fantôme d'horreur absorber peu à peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace [...] et se former en raréfiant la glace jusqu'à une pureté inouïe²⁴ ». Igitur aperçoit l'image de son personnage qui s'absorbe, qui disparaît en lui-même. D'une certaine manière, le miroir lui

¹⁹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 192

²⁰ *OC I*, p. 509

²¹ *Ibid.*, p. 474

²² *Ibid.*, p. 498

²³ *Ibid.*, p. 499

²⁴ *Ibid.*

renvoie le reflet de son introspection en acte. Ainsi, après s'être confirmé en tant qu'absence, il cherche à nier le passé qui l'a construit. Pour Jean-Pierre Richard, la dissolution d'Igitur se fait à rebours : « loin en effet de progresser dans le sens du temps qui la supporte, et de se diriger vers une synthèse finale, celle-ci va au contraire à reculons et vise à retrouver une origine²⁵. » Igitur quitte donc la chambre de l'intérieur et non de l'extérieur, afin de rejoindre son *ombre incréée*.

Le corridor, tout comme l'escalier que descend Igitur, se situe dans son esprit. La Nuit dans laquelle il disparaît ne lui permet pas encore d'échapper à sa contingence, mais lui sert à entamer une étape nécessaire à son absolution : c'est-à-dire la négation de sa conscience. Comme l'indique Jean-Pierre Richard :

Il [le geste réflexif] veut s'inscrire dans la nouveauté d'une avancée spirituelle. C'est sans doute la raison pour laquelle, à la fin du premier épisode d'*Igitur*, « l'antagonisme » du « songe polaire » — lisez l'exaspération d'une réflexivité coincée sur elle-même, — est renvoyée au « Chaos de l'ombre avorté et de la parole qui absolut Minuit » : entendez qu'il se trouve réintroduit dans le dynamisme d'une progression nouvelle, celle qu'entame *Igitur*, lorsque, au début du deuxième épisode de son conte, « il quitte la chambre et se perd dans les escaliers ». *Le Minuit* nous faisait participer de manière quasi abstraite à la découverte et à l'immobilisation d'une conscience réfléchie ; *Il quitte la chambre* nous fait assister aux opérations de cette même réflexion saisie dans son pouvoir successif d'auto-destruction et de métamorphose²⁶.

Igitur sait qu'il est l'heure qui doit le rendre pur. Ce sera donc dans les ténèbres de la Nuit, second lieu de fiction, qu'Igitur poursuivra sa lente dépersonnalisation. C'est du moins ce qu'affirme Bertrand Marchal : « cette descente [...] au long de laquelle Igitur s'identifie aux ombres successives de sa race et revit ainsi sur le mode symbolique toute l'histoire obscure de son rêve pour l'amener à la conscience de soi, prend la forme d'une dépersonnalisation progressive du moi²⁷. » Le personnage mallarméen tente, en quelque sorte, de retracer l'origine de sa création. Se niant lui-même, pour ensuite nier toutes les existences qui l'ont précédé. Il nous apparaît toutefois qu'au cours de sa descente au fond des choses, les rencontres que fait Igitur ne soient en fait que le prolongement de sa propre image. La lignée d'ancêtres ne serait alors qu'une succession infinie de reflets — comme deux miroirs qui se

²⁵ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 192

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 94

regardent. Un cycle narratif tournant sur lui-même. En quittant la chambre, Igitur s'est défait de son reflet dans la glace, désormais il doit se défaire de la perception de son personnage dans les ténèbres — d'où émanent les battements de son cœur —, afin d'atteindre une obscurité pure et vide. Alcoloumbre écrit : « De la même façon qu'au "moi de circonstance" s'opposait le "moi pur", de la même façon à l'obscurité environnante image du Néant s'oppose une obscurité essentielle qu'il s'agirait de rejoindre²⁸. » Si le nom d'Igitur est aussi la conjonction latine qui se traduit par « donc », nous pourrions croire que le personnage mallarméen a pour mission de mener le conte à sa conclusion. Conclure le conte, mais aussi mettre fin à sa fiction. Bertrand Marchal voit dans ce nom une allusion directe au *Discours de la méthode* de Descartes :

Le *Discours de la méthode* révèle à Mallarmé la toute-puissance de la fiction, et *Igitur* peut se lire comme une fiction cartésienne qui n'a pas d'autre instrument que le langage se réfléchissant, le même du héros rappelant peut-être une autre conjonction, l'*ergo* du Cogito. Mais si la fiction cartésienne aboutit, par le Cogito, à refonder le moi et le monde dans l'être, la fiction mallarméenne se découvre comme la formule même de l'être pensant et agissant [...] Bien loin que le sujet s'affirme par un acte absolu, l'acte, ici, se passe du sujet et s'accomplit tout seul²⁹[...]

Alcoloumbre voit pour sa part, dans le nom d'Igitur, l'incarnation d'une « déduction logique » : Igitur « a reconnu dans sa propre existence la dialectique de l'absolu et du hasard et son acte en prétend tirer toute la conséquence³⁰. » Le personnage est l'acteur de son propre théâtre mental, il sait qu'il ne peut rien contre le hasard, puisque c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou en se niant. Nous l'avons déjà mentionné, Igitur accomplit l'Acte prescrit par le grimoire, il fait le geste et profère les paroles, mais tout cela n'est que simulacre : « Igitur secoue simplement les dés [...] et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres³¹. » Selon Yves Delègue, la simulation de l'Acte est ce qui permet à Igitur de s'extraire du corps de son personnage : « Igitur tue en lui son double, le *personnage anachronique* qu'il fut : l'anachronie est au sens propre le temps à rebours, l'anamnèse, la réminiscence, tout cela l'empêche réellement de vivre au présent, tout cela

²⁸ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 155

²⁹ *OC I*, p. 1348

³⁰ Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 153

³¹ *OC I*, p. 477

crée la distance intérieure, les dualités, les partages³². » Maurice Blanchot, quant à lui, suggère qu'en opérant d'un lieu purement intérieur, en se soumettant aux aléas du hasard, Igitur n'est plus dans l'action, mais dans la passivité : « nous voici devant l'immense passivité qui, par avance, dissout toute action et jusqu'à cette action par laquelle Igitur veut mourir, maître momentané du hasard³³. » En se dissipant en lui-même, le personnage mallarméen voit se relayer des formes incertaines. La figure d'Igitur se fragmente et se métamorphose, victime à nouveau du hasard, « cet antique ennemi qui [le] divisa en ténèbres et en temps créés³⁴ ». La vision d'horreur qu'il a rencontrée dans le miroir de sa chambre se transforme en une suite d'ombres chimériques.

Ainsi, aux confins de la Nuit, Igitur apparaît à lui-même en une myriade d'étranges créatures nocturnes, qui ne sont que le prolongement de son personnage : « je me suis reconnue : non l'hôte monstrueux de moi-même, mais moi³⁵ ». Yves Delègue mentionne qu'une fois de plus, Igitur se retrouve dans un décor de théâtre. Le personnage cherche une issue pour enfin disparaître, mais n'arrive pas à se décider : « dans cette inquiétante et belle symétrie de la construction de mon rêve, laquelle des deux ouvertures prendre, puisqu'il n'y a plus de futur représentée [*sic*] par l'une d'elles³⁶ ? » Delègue voit dans l'image des deux issues, le côté cour et jardin d'un théâtre : « La conscience se fait théâtre : à défaut de s'orienter, elle regarde ce décor dont elle sait maintenant qu'il a été planté par et dans son *rêve* pour qu'il (s') y réfléchisse³⁷ ». Cependant, de la même manière qu'Igitur s'est défait des précédentes illusions, il prend conscience de ce personnage qui subsiste, dernier vestige de soi par lequel il doit se dissiper : « comme tout a abouti, rien ne peut plus m'effrayer : mon effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau est bien loin : n'a-t-il pas été remplacé par l'apparition de ce que j'avais été ? et que j'[aime] à réfléchir maintenant, afin de dégager mon rêve de ce costume³⁸. » Nous voyons dans le costume dont il veut se dégager, l'image même

³² Yves Delègue, *op. cit.*, p. 104

³³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 141

³⁴ *OC I*, p. 486

³⁵ *Ibid.*, p. 489

³⁶ *Ibid.*, p. 486

³⁷ Yves Delègue, *op. cit.*, p. 98

³⁸ *OC I*, p. 487

du personnage de théâtre, le rêve d'Igitur semble alors référer à sa propre existence : « Le personnage qui, croyait à l'existence du seul Absolu, s'imaginer partout en rêve³⁹ ». Si Igitur doit retourner à la source originelle de sa création, le personnage qui lui apparaît est justement décrit comme étant sa « dernière figure ».

Enfin, ce n'est pas le ventre velu d'un hôte inférieur de moi, dont la lueur a heurté le doute, et qui s'est sauvé avec le volètement, mais le buste de velours d'une race supérieure que la luminosité froisse, et qui respire dans un air étouffant, d'un personnage, dont la pensée n'a pas conscience de lui-même, de ma dernière figure, séparée de son personnage par une fraise arachnéenne et qui ne se connaît pas : aussi maintenant que sa dualité est [à] jamais séparée, et que je n'ouïs même plus à travers lui le bruit de son progrès, je vais m'oublier à travers lui, et me dissoudre en moi⁴⁰.

Igitur a retrouvé son ombre antérieure, il peut alors s'y adjoindre, afin de disparaître. La fraise arachnéenne devient en quelque sorte le symbole de sa dernière division — ou de sa première ? La tête séparée du corps, Igitur symbolisant l'Idée, tandis que le personnage symbolise le costume duquel il cherche à se dégager, la mort d'Igitur consiste donc à se dissoudre en un autre. Nous pourrions nous risquer à dire que cet autre devient le personnage, alors qu'Igitur s'oublie à travers lui.

Son heurt redevient chancelant, comme avant d'avoir la perception de soi : c'était le scandement de ma mesure dont la réminiscence me revint prolongée par le bruit dans le corridor du temps de la porte de mon sépulcre, et par hallucination : et, de même qu'elle a été réellement fermée, de même elle doit s'ouvrir maintenant pour que mon rêve se soit expliqué⁴¹.

Loin de nous l'idée de prétendre pouvoir expliquer l'acte par lequel se dissout Igitur, car l'issue se révèle problématique. Disparaît-il enfin ? Est-ce que l'histoire se répète une fois de plus, comme le laisse entendre le fait que le sépulcre se rouvre pour que le rêve « se soit expliqué » ? Pour Thierry Alcolombre, l'aventure igiturienne se répète à l'infini : « car reflété dans la conscience, le temps arrêté est un temps qui se répète infiniment. En ce sens, on n'en aurait donc jamais fini avec Igitur ; c'est précisément ce que signifie son inscription dans le *livre* : ce qui est écrit est sorti du temps, mais la lecture le répète indéfiniment dans le

³⁹ *Ibid.*, p. 478

⁴⁰ *Ibid.*, p. 487

⁴¹ *Ibid.*

temps⁴². » Le cycle des relectures serait alors une sorte d'extension de l'infini dont Igitur se dit prisonnier : la boucle se termine avec Igitur, mais se poursuit avec un autre. Comme si la conscience quittait le personnage, ainsi ce personnage, désormais coquille vide, peut être repris par un autre, de la même manière que serait repris un rôle au théâtre. Pour Yves Delègue la « pointe ultime de la connaissance de soi, ce plus vieux des préceptes, conduit à reconnaître la faille originelle qui constitue le sujet en même temps qu'elle le paralyse⁴³. » Ainsi, selon lui, le personnage mallarméen prend conscience qu'« il n'y a pas d'être, pas de terre où s'enfouir, mais le vide de la division originaire, que hantent de leur propre vide fantoches et fantômes. Parvenu à ce point de totale lucidité, Igitur décide de quitter ce théâtre d'ombre⁴⁴ ». En quelque sorte, en dissipant la conscience, il ne reste plus que ce corps qui ne se connaît pas, la fiction du conte peut donc exister : le moi s'est dissout en lui-même, ne reste que le personnage.

3.2 Ces vérités qui sont fausses

Chez Genet, Saïd et Leïla ne vivent pas en opposition à eux-mêmes, mais aux autres personnages de la pièce. Ils parviennent à disparaître complètement de l'espace théâtral, entre autres, grâce à la *surprésence* de ceux qui les entourent. Le couple des Orties est bien plus absent de la pièce qu'il n'y est présent. Même si, dès les premiers tableaux, Saïd et Leïla sont présentés comme les personnages principaux, leur participation à la pièce semble se jouer en coulisse. Leur importance n'est pas diminuée pour autant. Au fil de la pièce, des échanges entre les différents personnages de la pièce laissent supposer une influence majeure du couple des Orties sur le cours des événements, mais lorsque ceux-ci entrent en scène, ils s'exercent davantage à gagner en abjection plutôt que de prendre part à la rébellion qui se prépare. Leur vie se résume essentiellement à l'affirmation de leur statut de réprouvés. Saïd, traître et voleur, suit avec Leïla, la femme la plus laide du village, le chemin qui doit les mener au-delà de la pièce. Tandis que la plupart des personnages s'affairent à théâtraliser toujours davantage leur image, afin d'exister *par l'image*, Saïd et Leïla semblent s'exiler toujours plus

⁴² Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 161

⁴³ Yves Delègue, *op. cit.*, p. 98

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99

loin à l'intérieur de leur image, comme s'ils s'absentaient en elle. C'est ce que remarquent Albert Dichy et Michel Corvin :

L'architecture des *Paravents*, plus secrète, répond à des principes moins simplistes que ceux qui définissent un héros par sa présence — physique, sur scène, ou mentale dans le discours de ses partenaires — et son activité combative. Les personnages de Genet [...] n'ont rien à faire ; ils ont à être et pour accéder à cet être — là est la dynamique de la pièce — ils ont à se défaire, à se défaire d'eux-mêmes⁴⁵.

Nous avons mentionné comment une variété d'éléments participent à l'illusion théâtrale, entre autres, en accentuant la distance ontologique entre l'objet et son simulacre. Il s'agit maintenant de démontrer comment les personnages principaux, Saïd et Leïla, se distancient eux-mêmes de la pièce, ainsi que de leurs rôles respectifs.

Le costume, le maquillage, voire l'attitude, participent à la construction des personnages genetiens et, inversement, ils contribuent à leur destruction. Si l'ornementation exagérée d'un costume aide à figer un rôle en tant que figure symbolique, elle expose, paradoxalement, la blessure qu'elle tente de cacher. Selon Pierre Crétois, « Genet retire aux idoles tout leur sérieux pour les présenter comme de pures représentations ou comme délire, le rêve ou la prière de l'absolu cherchant à s'échapper de lui-même, à s'expulser de lui-même hors de lui-même⁴⁶. » Quant à lui, Bernard Dort souligne :

La scène devient le lieu d'une cérémonie où le jeu social se trouve exalté dans ses plus fragiles apparences. Tout est ennobli et transfiguré, jusqu'aux personnages les plus médiocres ou les plus dérisoires, figés dans leurs rôles. Alors règne sans partage « l'esthétique de la scène ». Mais ce jeu ne secrète pas sa propre vérité. Poussé à son terme, jusqu'à l'absurde, il se détruit lui-même et nous découvre son néant. Les Images montrent leur envers — noir comme la destruction et la mort⁴⁷.

S'il existe, dans la pièce *Les paravents*, plusieurs exemples où l'Image montre son envers, nous nous contenterons ici de deux exemples, celui de Warda, la propriétaire d'un bordel chez les Arabes, et du Sergent, qui dirige l'une des troupes de l'armée française. Soulignons à cet effet que Genet avait déjà établi ses exigences quant aux costumes de ses personnages, tout comme il avait spécifié la vision qu'il avait pour ses décors :

⁴⁵ TC, p. 1254-1255

⁴⁶ Pierre Crétois, *op. cit.*, p. 134

⁴⁷ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 188

Les costumes ne les vêtiront pas, les costumes de scène sont un moyen de parade, selon tous les sens. Vous comprenez donc quelle beauté ils devront avoir. Pas une beauté de ville, mais une beauté nécessaire, comme le maquillage et la voix déplacée, pour que acteurs puissent se jeter dans l'aventure et triompher d'elle. C'est d'un harnachement qu'il s'agit donc [...] Pour tout dire, il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor — sur fond de paravent — capable de situer le personnage, mais, encore une fois, cette somptuosité ne doit pas renvoyer à une beauté d'ici, même pas à une beauté imitée ou parodiée, grâce à des nippes ; il faut que Acquart et sa femme soient capables d'inventer des accoutrements terribles, qui ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants⁴⁸.

Genet voit le costume comme un « harnachement ». Il faut que le comédien soit encombré de ses ornements, qu'il ait l'allure d'un « monument ». Ainsi, comme le souligne Jean-Bernard Moraly, « Genet propose des maquillages-métaphores qui, comme les costumes, montrent l'essence des personnages⁴⁹. » Nous verrons donc Warda s'ensevelir sous une accumulation d'ornements, se sanctifier presque et le Sergent gagner en beauté grâce à sa cruauté — mais aussi gagner en cruauté grâce à sa beauté.

La démarche de Warda est ainsi décrite : « Warda, c'est assez difficile : un extraordinaire vide a plus de présence que le plein le plus dense⁵⁰. » Si le personnage revêt un costume toujours plus lourd et plus ornementé — les ourlets de ses jupons sont remplis de plomb⁵¹ —, ce n'est que pour cacher le vide dont elle est elle-même la figure active. Le corps de Warda est d'ailleurs décrit plus loin comme un « simple squelette soutenant des robes dorées⁵² ». Il semble alors que la consistance du personnage passe essentiellement par la cérémonie de l'habillage. Sans ses jupes dorées ou ses ornements, elle redevient une simple prostituée. Malgré sa profession, l'érotisme que Warda propose est dégagé de son corps. Mathab Bolouki mentionne qu'« elle symbolise l'absence charnelle : son être est une Figure, celle d'une Reine fabuleuse désirée par tous les "courtisans", prenant toute sa réalité par les costumes et les ornements⁵³. » L'une des répliques de Warda, d'ailleurs, le confirme : « La nuit commence par l'habillage et la peinture. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien

⁴⁸ TC, p. 846

⁴⁹ Jean-Bernard Moraly, *Le maître fou*, op. cit., p. 126

⁵⁰ TC, p. 847

⁵¹ *Ibid.*, p. 585

⁵² *Ibid.*, p. 686

⁵³ Mathab Bolouki, op. cit., p. 317

faire sans mes parures... même écarter les jambes pour pisser je ne pourrais, mais juponnée d'or, je suis la Reine des Averses⁵⁴. » Pierre-Luc Bélanger ajoute pour sa part que l'importance qui est attribuée au costume et à son élaboration participe à la construction de l'image, à sa magnification, mais aussi à l'exposition de l'inanité du personnage :

Pour développer ce thème d'une image qui se construit dans le respect d'une stricte cérémonie chaque soir au coucher du soleil, l'auteur a pris soin d'y mêler lenteur et dévotion [...] C'est de l'accumulation de ces temps que naît la force de l'image proposée au lecteur ; une image comme un monument érigé au vide essentiel qui constitue l'être humain⁵⁵.

Warda est comme un mannequin, elle ne bouge presque pas et dicte le processus de son ornementation. La servante qui s'occupe de sa parure ajoute tour à tour des éléments supplémentaires : de la céruse sur sa peau, de la peinture sur ses veines, de la gomina sur ses cheveux, des bracelets à ses poignets, une rose en velours rouge et un manteau. Les clients du bordel ne sont présents que pour admirer l'opération. Tout le contraire de Malika, l'une des prostituées qui affirme que tous ses vêtements quittent son corps lorsqu'un homme approche : « Elles renflent, mes robes, la viande qui bande. Qu'un homme, ou un employé des postes, un gamin, un gendarme ou un vieux pense à moi, s'approche ou seulement se tourne du côté du quartier, ma ceinture et ma robe se débinent. Si je ne les retenais pas, des deux mains⁵⁶... » Pour sa part, Warda soutient que lorsqu'un homme approche, ses « robes, jupons, caracos, s'entassent sur [ses] épaules et sur [ses] fesses⁵⁷. » Ainsi, même si elle est la tenancière d'un bordel, Warda ne semble pas coucher avec les hommes qui viennent la voir, elle leur offre le spectacle de son prestige. La prostitution devient un art qui se perfectionne, qui se travaille sur des années : « Une putain ça ne s'improvise pas, ça se mûrit. J'ai mis vingt-quatre ans. Et je suis douée⁵⁸ ! » L'attrait de Warda ne se résume pas seulement à sa parure, mais aussi à son curage de dents qu'elle réalise à l'aide d'une épingle à chapeau : « Une vraie putain doit pouvoir attirer par ce qu'elle est réduite à être. Moi, j'ai travaillé des

⁵⁴ TC, p. 584

⁵⁵ Pierre-Luc Bélanger, *op. cit.*, p. 73-74

⁵⁶ TC, p. 587

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 585

années mon décrottage de dents avec une épingle à chapeau. Mon style⁵⁹ ! » C'est son « style » qui attire les clients au bordel, comme le suggère le commentaire de Mustapha : « À mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres, c'est toi qui recules et qui nous aimantes⁶⁰. » Selon Pierre-Luc Bélanger, « [l']accumulation de parures et les réflexions parallèles qui les concernent font saisir à quel point l'image construite sous nos yeux est marquée au coin de la surenchère. Nous sommes en présence d'une reine de l'image intronisée au pays du faux et du fantasme⁶¹. » Hédi Khélil y voit davantage une cérémonie sacrificielle où Warda s'offre quotidiennement à la mort : « La cérémonie de l'habillage de Warda fait du "bordel" le sanctuaire où est accompli chaque jour un rite sacrificiel⁶². » Il nous faut souligner à cet effet que Warda affirme que la mort est toujours au travail sous ses jupons : « WARDA : Mes toilettes ! Dessous, il n'y a pas grand-chose... MUSTAPHA, *s'approchant d'un pas* : S'il y avait la mort... WARDA, *l'arrêtant d'un geste* : Elle y est. Tranquillement au travail⁶³. » Toutefois, comme nous l'avons mentionné, chez Genet une image est presque toujours sabotée, afin d'en exposer le vide. Ainsi, Mathab Bolouki souligne qu'à la suite de la rébellion des Arabes, « la fonction de prostituée prend le pas sur la magie de l'apparence⁶⁴. » En effet, au quatorzième tableau, le bordel retrouve sa fonction « traditionnelle » et les clients affluent cette fois pour d'autres raisons que l'habillage de Warda :

WARDA, *sèche. Elle va au miroir* : Je me dépêche. C'est l'usine. Ils nous tuent, au moins qu'on en profite. Il faut gagner. Adieu, mes épingles à chapeau pour me curer les dents. Mon style ! Adieu mon style ! Moi, Warda, les hommes venaient de loin pour me voir me curer les dents avec mes grandes épingles à chapeau. Maintenant, ils viennent pour me baiser. Alors... autant bien gagner⁶⁵...

La gloire de son image est désormais déchue, elle a raté sa consécration : « Pute ! Moi, Warda qui devais de plus en plus m'effacer pour ne laisser à ma place qu'une pute parfaite,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 587

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Pierre-Luc Bélanger, *op. cit.*, p. 74

⁶² Hédi Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet, lecture des Nègres et des Paravents*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 53

⁶³ *TC*, p. 588

⁶⁴ Mathab Bolouki, *op. cit.*, p. 317

⁶⁵ *TC*, p. 686

simple squelette soutenant des robes dorées et me voici à fond de train redevenir Warda⁶⁶. » Réalisant qu'elle ne sera plus qu'une simple prostituée, qu'elle devra vivre comme toutes les autres femmes dans le village, misérable, elle décide de déchirer ses jupons dorés. Il ne lui en restera que des guenilles.

Pour Hédi Khélil, les personnages des *Paravents* « campent dans des comportements, des manières d'être et de dire, des humeurs et des fureurs, des apparences magnifiées outre mesure, qu'ils entretiennent et poussent à leurs limites⁶⁷. » Cette envie d'exalter le personnage représenté, nous la retrouvons chez le Sergent. Celui-ci doit, selon les indications de Genet, être le double inversé de Saïd : « vous saurez en faire le double, lumineux selon l'Occident, de Saïd, ou, si vous voulez, son contraire en tout. L'homme solaire s'opposant au saturnien [...] C'est une belle donzelle en uniforme⁶⁸. » Toutefois, la radicalisation de son apparence passera davantage par le regard des autres. Un peu comme Saïd et Leïla se font attribuer des rôles dont ils se moquent, le personnage du Sergent semble se construire au gré des commentaires de ceux qui le côtoient. Mais, à la différence du couple des Orties, le Sergent endosse l'image que l'on se fait de lui. C'est-à-dire celle d'un guerrier né. Lorsqu'au treizième tableau, le Général et le Lieutenant se démènent dans l'obscurité de la nuit, ils parlent de lui comme d'un « beau monstre », d'un « modèle », d'une « Durandal ». C'est parce qu'il est cruel, que sa beauté est magnifiée : « Son cou... ses dents... son sourire... et surtout son regard... Il tue si bien, si froidement parce qu'il est au pouvoir. Sa beauté le protège⁶⁹... » Sa cruauté le surpasse et fait de lui un être exceptionnel : « Dans la nuit, il ne se perdra pas, il est lumineux. Ses exploits le font reluire... » ; « Sa cruauté le consume et le fait luire [...] La nuit le protège, lui, pas nous⁷⁰... » Mais c'est aussi parce qu'il est beau, qu'il est, en quelque sorte, la personnification de l'armée française. Au onzième tableau, le Lieutenant exige de ses soldats qui apparaissent comme des dieux, suggérant qu'ils mettent de la brillantine sur leurs cheveux, « des rubans dans [leurs] poils de cul », qu'ils aient des

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Hédi Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet, lecture des Nègres et des Paravents*, *op. cit.*, p. 53

⁶⁸ *TC*, p. 847

⁶⁹ *Ibid.*, p. 680-681

⁷⁰ *Ibid.*, p. 698

« épaules parfaites, rectifiées par artifice si nécessaire », qu'ils gonflent leurs genoux à l'aide de sac de sable, etc⁷¹. Notons au passage que, pour Hédi Khélil, tout ce maquillage sert à cacher la défaite inévitable de l'armée française : « La parade des gestes, le raffinement des fards et le rembourrage des corps, servent à cacher la débâcle. Pour préserver les apparences, il reste le théâtre. Les officiers français semblent participer à l'échafaudage d'une pièce de théâtre⁷². » Le Sergent incarne d'une certaine façon toute cette mascarade. L'image magnifiée qu'il projette, passe, comme Warda, par une superposition d'ornementations, mais aussi par une exagération des traits de caractère. Ce sera donc sa beauté, sa cruauté et son regard qui seront mis de l'avant. Surtout son regard : « la baïonnette son acier plus impitoyable que celui de l'œil du Sergent » ; « Vous avez l'œil transparent des grands Écossais roux. L'œil saxon, plus glacé que le germanique. Et si triste, parfois...⁷³ » Mais cette image, à l'instar de celle de Warda, ne s'érigera que pour mieux s'effondrer. Car à force que le Lieutenant parle de ses yeux, le Sergent devient « coquine » : « LE SERGENT, *coquine* : Vous regardez souvent mes yeux⁷⁴ ? » Nous voyons émerger une sorte de dualité, le Sergent se révèle être cette « donzelle » dont parlait Genet, comme le laisse entendre l'une de ses déclarations : « ce que je voudrais, c'est me couronner de bleuets et de pervenches !... Recoudre mes boutons assis au bord de la rivière... Tout nu m'enfoncer dans des draps blancs⁷⁵... » Son personnage suscite davantage l'ambiguïté puisque l'ornementation excessive de son costume ne semble servir qu'à camoufler sa *blessure*, comme le suggère Genet :

Je veux un Sergent qui sous une apparence brutale dissimule, comme il peut, une blessure profonde [...] Obtenir, par le maquillage, que le visage indique davantage de sexualité que de beauté. Nous devons donc avoir recours à de faux cheveux, presque dorés, à de faux cils, à une peau bariolée, des lèvres et des dents artificielles. Le costume sera celui-ci : à l'uniforme traditionnel du soldat choisi, le Sergent, succombant presque à un délire, superpose un si grand nombre d'ornements puérils qu'ils recouvrent le premier, comme certaines valises chargées d'étiquettes du monde entier⁷⁶.

⁷¹ *Ibid.*, p. 639

⁷² Hédi Khélil, *op. cit.*, p. 57

⁷³ *TC*, p. 647

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 649

La blessure du Sergent serait alors le double féminin qu'il ne parvient à exprimer qu'une fois arrivé au royaume des morts. Pour Mathab Bolouki, le personnage a perfectionné son apparence extérieure, mais celle-ci entre en conflit avec ce qu'il cache à l'intérieur : « L'apparence qui est devenue réalité diffère, dans ce cas, des rêves intimes, comme si le personnage avait achevé à perfection l'apparence qui deviendrait sa réalité aux yeux des autres alors que l'apparence rêvée, chérie n'avait pas eu la possibilité de se manifester⁷⁷. » Ainsi, à l'instar de Warda qui ne voulait pas laisser paraître sa vraie nature de simple prostituée, le Sergent tente de camoufler sa féminité sous une apparence de grande cruauté. Genet mentionne donc que « [d]ès son apparition, les gestes seront exagérés dans la brutalité jusqu'à ce que le Sergent crève le paravent des Morts, ensuite par comparaison avec le premier jeu, les gestes se recroquevilleront⁷⁸. » Lorsque le Sergent « apparaît chez les morts, [il faut que le spectateur voit] la jeune fille débarrassée de ses dagues, de ses couteaux, de sa vacherie, au bord du lavoir, le sourire aux dents. [Ses] gestes seront amples, souples, onduleux⁷⁹. » C'est dans la mort que le personnage perd sa consistance. Mort en déféquant dans les buissons, le Sergent affirme qu'il s'est vidé de lui-même. Il dit que lorsque quelqu'un se soulage, quelque chose « se voile et fout le camp » : « Votre grade de sergent et capitaine. Avec tout : l'uniforme, les galons, les décorations, et le brevet d'état-major quand on est breveté !... Et qu'est-ce qui reste ? le vide. Je vous le dis. (*Rires.*) J'ai vu des officiers généraux ! Leur œil : vidé. Pas vide vidé⁸⁰ ». Il meurt vidé de son rôle. Ne reste plus que la jeune femme qui rêve de couronne de bleuets et de pervenches. Ainsi, l'image, aussi bien construite soit-elle, finit par se détruire et laisser place au vide. Comme l'indique Genet : « C'est bien mal dire qu'autour d'une invisible blessure un homme amoncelle ce qui cachera la blessure cependant qu'il la montre du doigt. Il me semble donc que chaque personnage n'est qu'une blessure disparaissant sous les ornements et apparaissant par eux⁸¹. » Toutefois, nous verrons qu'à l'inverse des autres personnages des *Paravents*, le couple des Orties ne cherche pas à s'orner d'éléments accessoires afin de construire leur personnage. Au contraire,

⁷⁷ Mathab Bolouki, *op. cit.*, p. 321

⁷⁸ *TC*, p. 649

⁷⁹ *Ibid.*, p. 649-650

⁸⁰ *Ibid.*, p. 711

⁸¹ *Ibid.*, p. 650

Saïd et Leïla fuient d'une certaine façon le rôle que la pièce leur impose, jusqu'à n'être plus *que* cette blessure.

Comme l'écrit Pierre Crétois : « C'est pour cacher une blessure, un manque d'être que les personnages se parent, comme d'un pansement d'une figure. La figure, faite de coupures infinies, n'est alors que le déploiement de la blessure⁸² ». En effet, Saïd et Leïla ne cherchent pas à fuir leur blessure, mais à devenir cette blessure : « La blessure est à la fois la singularité du personnage et l'insignifiance de cette singularité. Une singularité absolue ne renvoie qu'à elle-même, alors que la signification, par nature, suppose un renvoi à plusieurs choses⁸³. » La singularité à laquelle réfère Pierre Crétois semble ramener à l'origine du personnage. Nous pourrions voir ici un parallèle entre les quêtes respectives d'Igitur et du couple des Orties. L'envie de retrouver les fondements ontologiques du personnage, afin de mieux s'en dégager. Atteindre, en quelque sorte, cette absence de signification : « La singularité est à la fois la fin de la signification puisqu'un être absolument singulier se refuse à toute étiquette, et l'origine de la signification car c'est cette absence de toute étiquette qui plonge les personnages dans la recherche de l'étiquette⁸⁴. » Nous pourrions dire que le refus de Saïd et Leïla à endosser quelconque rôle, s'apparente à la négation graduelle du personnage d'Igitur. Au fil des tableaux, le couple semble suivre son propre chemin sans se soucier de leur signification dans la pièce. Il est possible de croire que Genet lui-même cherche à entretenir le doute et l'ambiguïté quant à leur rôle. Dans ses nombreuses lettres adressées à Roger Blin, les descriptions qu'il donne des deux personnages semblent souvent évasives : « Pour Saïd, vous voyez, il faut que le comédien apprenne la concentration. On ne le sent pas encore tout entier présent dans le corps ni les gestes de Saïd. Durant quelques secondes, il lui arrive de flotter place Leopardi à Vérone ou rue Saint-Benoît » ; « Leïla, je la vois mal, c'est peut-être parce qu'elle avance masquée. À vous de trouver⁸⁵ ». Saïd et Leïla contrastent avec les autres personnages de la pièce par le fait qu'ils sont plus absents que présents. L'image que le spectateur se fait d'eux est le plus souvent construite par le biais de répliques faites à leur sujet, le couple est rarement dans l'action. Dès le premier tableau, Leïla est étiquetée comme

⁸² Pierre Crétois, *op. cit.*, p. 133

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *TC*, p. 847-848

la femme la plus laide du pays sans même apparaître sur scène : « Toi, Saïd, mon fils unique, tu épouses la plus laide femme du pays d'à côté et de tous les pays d'alentour⁸⁶ ». Elle fait son entrée au troisième tableau, mais cagoulée, et elle le restera jusqu'à sa complète disparition : « Leïla aura toujours le visage recouvert d'une sorte de cagoule noire percée de trois trous pour : la bouche, l'œil droit, le gauche⁸⁷. » Mathab Bolouki y voit d'emblée une scission entre Leïla et le reste des personnages de la pièce : « son apparence [...] indique la distance qui la sépare des autres. Comme une créature difforme, par ce visage caché par honte, elle éprouve sa présence comme une absence⁸⁸. » Parallèlement au destin de Leïla, l'absence de Saïd est davantage caractérisée par son exclusion du village. Non seulement est-il décrit comme un traître et un voleur, mais il semble aussi incarner la misère et l'abjection :

NACEUR, *vif* : S'il s'embauche, c'est pour s'approcher des vestes pendues aux branches ou posées sur l'herbes. Bien. Mais le travail, il le sabote, il le salope, c'est un malpropre. Et je ne parle pas de sa puanteur. On n'a pas de force quand il est à deux pas. Toute l'équipe est contaminée, déshonorée !⁸⁹...

La distance qui se crée entre le couple et les autres personnages de la pièce semble être ce qui permet l'effacement graduel de Saïd et Leïla. Ils pourront désormais suivre leur propre chemin vers la mort, chacun se dirigeant vers sa propre négation. Tous deux sont allés plus loin que quiconque dans l'abjection, il ne leur reste plus qu'à pourrir complètement, se décomposer et disparaître.

LEÏLA : Où nous allons, Saïd ?

SAÏD : Où je vais, moi et moi seul, puisque tu n'es que mon malheur. À moins qu'en parlant de moi et de mon malheur, je dise nous. Eh bien, je vais et ça doit être loin, au pays du monstre. Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et je te traîne t'es mon ombre⁹⁰.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 579

⁸⁷ *Ibid.*, p. 591

⁸⁸ Mathab Bolouki, *op. cit.*, p. 250

⁸⁹ *TC*, p. 630-631

⁹⁰ *Ibid.*, p. 665-666

Leïla est la première à entrer dans la mort, elle disparaît en s'enfonçant « définitivement dans sa robe qui était faite de façon — sorte de crinoline — qu'elle puisse vers la fin, s'y noyer⁹¹. » Elle s'avance seule dans le vide, tandis que Saïd semble s'être perdu :

Pauvre Saïd ! (*Elle prête l'oreille.*) C'est toi qui gueules, Saïd ? Tout ça fait partie de l'histoire. Moi je vais m'étendre pour crever... gueules toujours. Je sais tu as été plus loin que moi dans la saloperie, mais moi je suis quand même la femme d'un traître. Et ça mérite des égards et une couche d'impératrice. Gueules toujours, Saïd. Si tu me retrouvais tu serais obligé de me soigner, de me sauver... Et maintenant, avec un seul œil, il va falloir descendre dans la mort⁹².

Si Saïd a été plus loin qu'elle dans la saloperie, Leïla, elle, semble être allée plus loin dans l'abjection, allant jusqu'à n'avoir aucun but : « LA MÈRE : Elle [Leïla] n'avait pas de but⁹³. » Pour Mathab Bolouki, c'est en étant isolée de tous, rejetée par sa laideur et sa puanteur, que Leïla parvient à enfin disparaître : « Leïla la plus abjecte des personnages, n'ayant même pas de but c'est-à-dire figurant ce grand "rien" dans la vie, a aussi bien dépassé l'abjection que le néant⁹⁴. » Semblable au parcours que poursuit Igitur pour retrouver la dernière figure de son personnage, Pierre Crétois voit dans la disparition de Leïla l'atteinte d'une singularité défaite de tous liens avec la représentation : « La singularité est donc le seul absolu : absolu qui n'est pas un salut comme le serait un absolu garant d'universalité et donc de signification, mais un absolu qui est une perte dans l'insignifiance⁹⁵. » Cette insignifiance est toutefois plus ou moins applicable au cas de Saïd, puisque les gens du village veulent en faire l'emblème de la révolution. S'il était déjà en route vers la mort, prêt à se perdre, il est rappelé sur scène par les autres personnages : « SAÏD : je m'étais perdu. OMMOU : À mesure que tu te perdais dans les pierres et dans les bois, tu t'enfonçais dans une autre région où nous ne pouvions pas facilement descendre⁹⁶. » Un peu comme Igitur hésite entre deux issues pour s'évader des ténèbres, Saïd doit choisir entre deux camps : celui d'Ommou qui veut faire de lui un emblème ou celui des soldats de la rébellion qui veulent l'intégrer dans leur rang. Plutôt que de choisir, Saïd va se défiler et s'échapper en coulisse — en quelque sorte, il prend, lui aussi,

⁹¹ *Ibid.*, p. 702

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 714

⁹⁴ Mathab Bolouki, *op. cit.*, p. 426

⁹⁵ Pierre Crétois, *op. cit.*, p. 134

⁹⁶ *TC*, p. 728

le parti de l'insignifiance. « OMMOU, *dans un cri* : Échappe-toi. Sors de toi. Par ta bouche ou le trou du cul, mais sors, ne reste pas là⁹⁷ ! » Il sort de scène et les soldats l'abattent.

Ni Saïd ni Leïla ne rejoignent l'étage des morts, ils ne laissent derrière que la coquille d'un personnage vide. Warda trouve la cagoule de Leïla sur son chemin vers le royaume des morts. Selon Mathab Bolouki, « Leïla s'est débarrassée de son masque pour atteindre sa vérité dans un non-lieu utopique, au-delà de la mort, dans le vide⁹⁸. » Pour Saïd, nous pourrions dire que c'est sa veste qu'il laisse derrière. S'il se fait reprocher tout au long de la pièce de voler les vestes des autres, nous verrons au dernier tableau le personnage du Cadi, anciennement juge du village, vêtu d'une veste qu'il avoue avoir volé. De la même façon qu'Igitur se dissout dans le costume de son personnage, nous pourrions croire que le couple des Orties se défait de ses costumes pour qu'ils soient repris par d'autres. Leur rôle étant inscrit dans la pièce, ils vont les abandonner pour s'absenter complètement. Mathab Bolouki souligne que « l'absence est cette présence éternelle, sans effet visible. Le rien, le vide incarnés par "*celui qui ne joue aucun rôle*" prennent la forme de cette présence absente, invisible et inspiratrice⁹⁹. » Leurs personnages vidés, la scène vide, Saïd et Leïla existent désormais du fait de leur absence.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 735

⁹⁸ Mathab Bolouki, *op. cit.*, p. 425

⁹⁹ *Ibid.*, p. 423

CONCLUSION

À travers *Igitur* et *Les paravents*, Mallarmé et Genet opèrent une méticuleuse désintégration de la représentation. Que ce soit par une négation graduelle des éléments qui composent l'univers narratif ou, à l'inverse, par une exaltation de l'image menant le théâtre à trahir l'illusion qu'il sert, chacun élabore un jeu de miroir et de reflet qui entraîne le dispositif de fiction dans une spirale réflexive. Tombe le masque de la représentation, ne reste plus que le vide. Si leur projet respectif était de se défaire absolument et totalement de l'univers représentatif, afin de céder le pas à une chorégraphie mystérieuse de signes purs — dont la signification serait à découvrir —, Mallarmé et Genet ont tous deux su jouer d'ingéniosité face à la matérialité de la scène, afin qu'*apparaisse* ce secret, cette blessure, qui ne peut être saisie qu'en son absence.

Devant l'impossibilité de transposer sur une scène le poème théâtral qu'il envisageait, Mallarmé s'en remet à la forme particulière d'un théâtre « inhérent à l'esprit¹ ». Yves Delègue affirme que Mallarmé recueille « dans son théâtre spirituel le mutisme des choses et le vide qui sépare les éléments disjoints par la fragmentation originelle² » : « écrire, en effet, ce n'est plus doubler, imiter un sens, une vérité supposés originels par le vêtement de mots bruyants, mais c'est ouvrir la possibilité d'un sens idéal, c'est-à-dire visible dans le silence de l'après-coup³. » À l'inverse, Genet exalte les simulacres et les jeux de trompe-l'œil, qui, comme l'indiquent Albert Dichy et Michel Corvin, amènent le théâtre à exhiber le vide qui le compose :

Le théâtre dans le théâtre dont il [Genet] fait, nous le verrons, largement usage n'est qu'un moyen — si l'on veut bien suivre la chaîne d'équivalences — pour aboutir à cette idée : théâtre exhibé n'est que théâtre, jeu, image ; mais image est inconsistance, rien ; donc le théâtre est un rien qui attire vers le rien, le néant, tout ce dont il se nourrit : la fable n'est que clownerie, mascarade, conte, et les personnages ne sont « que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter ». Métaphore, forme-image, mais forme de

¹ OC, p. 328

² Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, op. cit., p. 39

³ *Ibid.*, p. 37

quelle substance ? De l'absence, de la mort. Personnage, forme creuse en somme, mannequin et squelette habillés des guenilles somptueuses du langage⁴.

L'idéal théâtral ne pouvant exister qu'en un lieu caché, il fallait montrer le mensonge du théâtre au théâtre — réel ou de l'esprit — pour que du vide émerge l'essence même du théâtre. C'est donc à travers la mort de leurs personnages, la négation menant à leur absence, que Mallarmé et Genet ont tenté de traduire ce qui ne peut être représenté, ce qui dépasse l'anecdote de la scène. Igitur chemine à l'intérieur de soi afin de nier les fondements mêmes de son personnage, son être ; Saïd et Leïla, quant à eux, suivent la voie de l'abjection, jusqu'à ce qu'ils deviennent cette figure complètement isolée, effacée du monde. Chacun abandonne personnage et costumes, ne laissant derrière qu'une coquille vide, dernier vestige de leur représentation. En s'échappant à l'intérieur d'eux-mêmes, les personnages de Genet, tout comme celui de Mallarmé, sont en mesure d'accéder à ce lieu situé au-delà de l'univers théâtral ; seulement ainsi peuvent-ils glorifier ces vérités qui sont fausses, « celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi⁵ » ; « ces glorieux mensonges » qui doivent être proclamés « devant le Rien qui est la vérité⁶ ».

Au fil de ce mémoire, nous nous sommes exercés à regarder par-delà la mythologie qui entoure les deux Œuvres — le Livre et La Mort —, en tentant de démontrer les différentes similarités qui existent entre la poétique théâtrale de Mallarmé et celle de Genet. Si chacun cherchait à se défaire d'un théâtre qu'il jugeait trop anecdotique et partageait cette envie de redonner au théâtre sa gravité — sa valeur d'événement —, nous avons remarqué dans les deux textes à l'étude, une prégnance des thèmes de l'absence et de la mort. Chez Mallarmé, la logique d'un théâtre de la disparition, celui qui est censé conduire Igitur à sa néantisation, diffère bien évidemment de la logique théâtrale de Genet, mais tous deux amènent le personnage à refuser son rôle, à échapper à son univers narratif. Igitur, Saïd et Leïla avancent à rebours de la représentation, abolissant ainsi l'unité spatiale et temporelle. Se crée alors une faille dans l'illusion de fiction qui serait en quelque sorte l'extension métaphorique de la faille originelle — la blessure, le secret — que chacun des personnages doit rejoindre en vue

⁴ TC, p. XLIII

⁵ Jean Genet, « Ce qui est resté d'un Rembrandt... » dans *Rembrandt, op. cit.*, p. 41

⁶ OC I, p. 696

d'atteindre sa complète disparition : la mort. Pour Mahtab Bolouki, la mort dans le théâtre genetien est ce qui permet la rupture avec le réel :

L'espace genetien est ce vide qui balance d'un foisonnement d'éléments spatiaux sans discernement possible, à un dénuement total [...] Si la mort est l'agent le plus puissant de rupture avec le réel, son domaine par excellence devrait faire preuve de ce dénuement total, de cette indétermination par rapport à la réalité que lui attribue le vide. Le temps linéaire est aussi aboli par un phénomène d'osmose. Passé et futur viennent se confondre avec un présent qui se dilate et s'étire pour atteindre des dimensions cosmiques et mythiques. La durée est ainsi dilatée par l'abolition et la confusion des différenciations temporelles pour toucher à une éternité où le temps linéaire ne coulant plus, il se métamorphose en une atemporalité⁷.

Yves Delègue, quant à lui, soulève quelque chose de semblable dans le texte d'*Igitur*, mais il développe moins l'idée d'une atemporalité que celle d'un Présent pur, qui serait perpétuellement suspendu, détaché du flot temporel. Selon lui, la mort d'*Igitur* le détache du temps et de la parole, donc du domaine de la représentation :

Le théâtre tuera le théâtre : Igitur tue en lui son double, le *personnage anachronique* qu'il fut : l'anachronie est au sens propre le temps à rebours, l'anamnèse, la réminiscence, tout cela qui empêche d'être réellement et de vivre dans le présent, tout cela qui crée la distance intérieure, les dualités, les partages. Il abandonne aux cendres de ses ancêtres le personnage qu'il fut, la dépouille de cette conscience historienne qui l'entraînait dans son vertige passéiste et faisant de lui l'être d'une parole doublant vainement les fantômes du passé. Le poète tente d'accomplir ce que Mallarmé appellera plus tard sa propre « disparition élocutoire ». Si quelque chose parle désormais par sa bouche, ce sera une parole de Présent débarrassée des codes traditionnels, conventionnels de la pensée et de l'élocution⁸.

Genet et Mallarmé tentent par divers moyens de créer une brèche dans l'univers représentatif, afin que l'idéal théâtral dont ils rêvent puisse *apparaître*. Les figures de la mort et de l'absence permettent, en quelque sorte, cette rupture nécessaire dans la structure narrative d'*Igitur* et des *Paravents*, afin que le spectateur (lecteur) pressente ce lieu qui existe au-delà du théâtre, suspendu dans son atemporalité — ce que Mallarmé a nommé l'inter-règne, et Genet, le monde des morts.

En creusant la vision théâtrale de Genet et celle de Mallarmé, il nous apparaît que le parallèle entre les deux auteurs est plus riche qu'il ne semble et mérite, à notre avis, d'être plus

⁷ Mahtab Bolouki, *op. cit.*, p. 434-435

⁸ Yves Delègue, *op. cit.*, p. 104

approfondi. Évidemment, il serait plus facile, à première vue, d'évoquer tout ce qui les distingue, que d'identifier ce qui les rapproche. Cependant, nous croyons qu'il est possible de maintenir l'hypothèse d'une influence mallarméenne dans l'œuvre de Genet au-delà de la question théâtrale. Au cours de nos recherches, nous avons pu cerner, autant chez Genet que chez Mallarmé, un attrait pour les fêtes populaires et les rituels liturgiques, nous avons aussi cru déceler une certaine fascination pour les cérémonies funèbres, et par extension un goût pour le travail du « tombeau ». Si Mallarmé a souvent pratiqué cette forme littéraire pour célébrer l'Œuvre de différents poètes, nous remarquons que Genet s'est, lui aussi, prêté plus d'une fois à l'exercice — le recueil de poèmes *Le condamné à mort*, ainsi que plusieurs fragments de ses romans —, où Genet sanctifie la figure du condamné à mort, imaginant un rituel funèbre très spécifique en l'honneur d'un mort en devenir. Or, une analyse comparative autour du « tombeau » demanderait beaucoup de prudence, ainsi qu'une analyse élaborée concernant la poétique genetienne et mallarméenne. Nous pouvons, toutefois, dégager quelques pistes qui, selon nous, mériteraient d'être examinées de plus près. Par exemple, ce passage dans *Le funambule* : « C'est en toi-même enfin que durant quelques minutes le spectacle te change. Ton bref tombeau nous illumine⁹ » ; qui ressemble à bien des égards au premier vers du *Tombeau d'Edgar Poe*, écrit par Mallarmé : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change¹⁰ ». Pour Albert Dichy et Michel Corvin, ceci est une « [a]llusion directe au célèbre vers de Mallarmé » et le « fait que ce vers [soit] le premier de "Tombeau d'Edgar Poe" explique la référence funèbre de la phrase qui suit¹¹. » Bien sûr, il est possible que ce ne soit qu'un clin d'œil à l'œuvre de Mallarmé, qu'en tant que grand lecteur de Mallarmé, Genet se soit tout simplement amusé de cette référence. Notons cependant qu'il fait de nouveau référence au vers de Mallarmé, en 1975, lors d'un entretien avec Hubert Fitché :

[...] je ne dis pas un artiste, mais n'importe quelle personne prend ses véritables dimensions une fois qu'elle est morte. C'est le sens, je crois, du vers de Mallarmé : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. » La mort transforme tout, les perspectives changent ; tant qu'un homme est vivant, tant qu'il peut infléchir sa pensée, tant qu'il peut, vivant, donner le change, tant qu'il peut essayer de dissimuler sa véritable personnalité,

⁹ TC, p. 833

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe » dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60

¹¹ TC, p. 1328

par des négations ou des affirmations, on ne sait pas très bien de qui il s'agit. Une fois mort, tout se dégonfle. L'homme est fixé et on voit autrement son image¹².

Ainsi, nous posons de nouveau la question : qu'est-ce qui peut expliquer ces évocations répétées du nom de Mallarmé ? Quelle importance a le poète dans l'œuvre de Genet ? Bien sûr, il ne s'agit pas de prolonger l'idée d'un poème théâtral à travers l'analyse d'une écriture du « tombeau », mais plutôt de saisir jusqu'où les figures de la mort et de l'absence relèvent d'une poétique comparable. Car nous remarquons, dans les odes funèbres de chacun, un processus de néantisation semblable à celui développé dans leur vision théâtrale respective ; une négation du mort qui mène à sa disparition du monde, laissant derrière un tombeau vide et une impression d'absoluité. Comme si, à l'instar d'Igitur, Saïd et Leïla, les morts, dont Mallarmé et Genet font l'éloge, échappaient à leur propre fatalité en accédant à une mort ayant dépassé la mort elle-même. C'est d'ailleurs ce que souligne Jean-Pierre Richard :

Morts, Verlaine, Gauthier, Wagner ou Baudelaire deviennent enfin pour nous ce qu'ils ne cesseront plus jamais d'être, ce qu'ils étaient d'ailleurs déjà, mais sans encore le savoir, et de manière imparfaite, durant tout l'espace vécu de leur itinéraire. Après leur mort, ce hasard devient nécessité et évidence. Mallarmé intervient alors pour attester ce devenir, pour fixer la valeur et le sens de cette éternisation [...] tous ces grands morts jouent *réellement* devant lui le drame dont il n'avait fait, au moment d'*Igitur*, que mimer intérieurement en lui les gestes. Leur mort est vraie, et leur résurrection ne l'est pas moins. Ne nous apporte-t-elle pas sa preuve matérielle, leur œuvre, et son écho audible, leur gloire ? Le véritable *Lui-même* en quoi l'éternité les a changés n'est plus pour eux un fantôme évasif, une ombre perdue dans une nuit : il possède un relief, une active présence, il peut se résumer en un nom. Car si la mort annule l'homme, elle le sauve aussi en le transformant en un auteur¹³.

De la même façon, Marie Redonnet affirme, par rapport au passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*¹⁴ où Genet décrit le portrait de Maurice Pilorge accroché au mur de sa cellule, que l'image du mort cède le pas à une nouvelle vision du monde :

¹² Jean Genet, « Entretien avec Hubert Fitché » dans *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 154

¹³ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 245

¹⁴ « Son visage découpé dans *Détective* enténèbre le mur de son rayonnement glacé, qui est fait de son mort mexicain, de sa volonté de mort, de sa jeunesse morte, et de sa mort. Il éclabousse le mur d'un éclat qui ne peut s'exprimer que par la confrontation de ces deux termes qui s'annulent : lumière et ténèbre. La nuit sort de ses yeux et s'étend sur son visage, qui devient pareil aux pins les soirs d'orage, son visage pareil aux jardins où je passais la nuit : des arbres légers, la brèche d'un mur, et des grilles, des grilles bouleversantes, des grilles festonnées. Et des arbres légers. O Pilorge ! Ton visage, comme un jardin nocturne seul dans les Mondes où les soleils tournent ! » (cf. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 108)

L'image de Pilorge semble venir du royaume des morts. Son rayonnement est paradoxal : un éclat aveuglant qui fait la nuit autour et enténébre le monde (avec les miroirs obscurcis disparaissent les reflets et les images : Pilorge n'est plus Pilorge) ; et une nuit lumineuse qui donne à voir l'invisible du monde. L'image de Pilorge s'efface pour qu'apparaissent les images fabuleuses du monde, créatrices d'une nouvelle vision. Pilorge devient un paysage et ce paysage ouvre au cosmos tout entier¹⁵.

À travers une ode funèbre, Genet et Mallarmé semblent chacun vouloir métamorphoser — métaphoriser — le mort en quelque chose qui échappe aux considérations mondaines, comme une image pure qui se lit uniquement par le biais de son absence. Semblable à leur approche théâtrale, tous deux se servent d'images intermédiaires afin de laisser pressentir l'invisible. Mallarmé évoque régulièrement la figure du sépulcre, pour mieux exprimer ce qui dépasse la matérialité du tombeau, c'est-à-dire l'Œuvre de celui qu'il renferme. Le mort est décrit dans *Toast funèbre*, comme « Magnifique, total et solitaire¹⁶ », alors que le tombeau devient le « sépulcre solide où gît tout ce qui nuit, / Et l'avare silence, et la massive nuit¹⁷. » Genet, quant à lui, imagine une iconographie autour du condamné à mort, il nimbe sa silhouette et l'ensevelit sous un jardin de fleurs. Il le transforme en monument, afin de mieux affirmer l'image comme simulacre, et ainsi montrer le vide qui se cache derrière. Comme nous le voyons dans l'épisode du *Miracle de la rose* où Harcamone doit être exécuté : « Sans changer d'un pouce, il devint immense, dépassant la cellule qu'il creva, emplît l'Univers [...] On a compris qu'Harcamone fut recouvert d'une majesté telle que ses vêtements eux-mêmes s'ennoblirent jusqu'à devenir soie et brocart¹⁸. » Le personnage d'Harcamone devient une sorte de poupée gigogne majestueuse, au cœur de laquelle se cache une rose mystique qui elle-même fait écran à un grand vide, « une sorte de puits ténébreux », un « trou noir et profond comme un œil¹⁹ ». Se pourrait-il que l'écho mallarméen ait une portée plus large dans l'imaginaire genetien ? Serions-nous en mesure de croire que Genet ait voulu ajouter un peu de ténèbres ailleurs qu'au théâtre ? Si ces questions restent ici sans réponse, il nous semble que la matière mallarméenne s'étend plus loin dans l'œuvre de Genet.

¹⁵ Marie Redonnet, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Bernard Grasset, 2000, p. 50

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre » dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 42

¹⁷ *Ibid.*, p. 43

¹⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946, p. 365

¹⁹ *Ibid.*, p. 369

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- MALLARMÉ, Stéphane, « Igitur ou la folie d'Elbehnon » dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, pp. 473-500
- GENET, Jean, « Les paravents » dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 575-737

Corpus théorique et critique

- ALAZET, Bernard et Marc Dambre (dir.), *Jean Genet : rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2009, 163 p.
- ALCOLOUMBRE, Thierry, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995, 205 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.
- ASSAD, Maria L., *La fiction et la mort dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, New York, Peter Lang, 1987, 174 p.
- BADIOU, Alain, *Que pense le poème ?*, Caen, Nous, 2016, 176 p.
- BADIOU, Alain, Philippe Lacoue-Labarthe et Jacques Rancière, *Mallarmé, le théâtre, la tribu*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2017, 65 p.
- BALCÁZAR MORENO, Melina, *Travailler pour les morts, politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 263 p.
- BÉLANGER, Pierre-Luc et Lise Gauvin (dir.), « Éléments de théâtralisation dans *Les Paravents* de Jean Genet », mémoire de maîtrise, Études françaises, Université de Montréal, 1995, 135 f.
- BECDELIÈVRE, Laure, *Nietzsche et Mallarmé : rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008, 178 p.
- BENOIT, Éric, *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Librairie Droz, 2007, 222 p.
- BERGEN, Véronique, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck Université, 1993, 429 p.
- BIRD, Edward A., *L'univers poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1962, 224 p.

- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, 366 p.
- , *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.
- , *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 374 p.
- BOLOUKI, Mathab et Henri Béhar (dir.), « Jean Genet et l'architecture du vide », thèse de doctorat, Littérature et Linguistique françaises et latines, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 481 p.
- BONNEFOY, Claude, *Jean Genet*, Paris, Éditions Universitaires, 1965, 126 p.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Montpellier, Publie.net, 2017, 156 p.
- CASTANET, Hervé, « Jean Genet : le trou du regard » dans *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos, 1996, pp. 79-100
- CHADWICK, Charles, *Mallarmé : sa pensée dans sa poésie*, Paris, José Corti, 1962, 156 p.
- CLICHE, Anne Élaïne, « L'atelier de Jean Genet », *Tangente*, n°54, 1997, pp. 41-67
- DAVIES, Gardner, *Les « tombeaux » de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1950, 232 p.
- DELÈGUE, Yves, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, 156 p.
- DICHY, Albert et Anna Ubersfeld (dir.), « Le piège du théâtre dans l'oeuvre dramatique de Jean Genet », mémoire de maîtrise, Études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 146 f.
- DICHY, Albert et Pascal Fouché, *Jean Genet : essai de chronologie 1910 – 1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine, 1988, 294 p.
- DORT, Bertrand, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, 381 p.
- , *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, 299 p.
- DURAND, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, 293 p.
- FINBURGH, Clare, « Unveiling the Void : the Presence of Absence in the Scenography of Jean Genet's The Screens », *Theatre Journal*, vol. 56, n°2, mai 2004, pp. 205-224
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.
- GREER COHN, Robert, *Vues sur Mallarmé*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1991, 324 p.
- GENET, Jean, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1946, 375 p.
- , *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1948, 376 p.

- , « L'atelier d'Alberto Giacometti » dans *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 39 à 73
- , *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, 107 p.
- , *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, 425 p.
- , *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 1463 p.
- , *Le condamné à mort*, Paris, Gallimard, 1999, 129 p.
- , *Rembrandt*, Paris, Gallimard, 2016, 78 p.
- HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé*, Paris, Minuit, 2014, 206 p.
- HUBERT, Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1997, 207 p.
- KHÉLIL, Hédi, *Figure de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet : lecture des Nègres et des Paravents*, Paris, Harmattan, 2001, 158 p.
- , *Théâtre de Genet : matadors, monstres et illusionnistes*, Paris, Harmattan, 2004, 126 p.
- KUMAGAI, Kensuke, *La fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*, Paris, Harmattan, 2008, 508 p.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002, 152 p.
- MALGORN, Arnaud, *Jean Genet. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, 174 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, 1659 p.
- , *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 1529 p.
- , *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, 298 p.
- MARCHAL, Bernard, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, 339 p.
- , *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, 600 p.
- MARCHAL, Bertrand et Jean-Luc Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : lettres », 1999, 384 p.
- MARZOUKI, Samie et Kamel Gaha, *La poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Maisonneuve et Larose, Tunis, Alif – Éditions de la Méditerranée, 2002, 292 p.
- MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1986, 199 p.

- MILLAN, Gordon, *Les « mardis » de Stéphane Mallarmé : mythes et réalité*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 2008, 134 p.
- MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, 827 p.
- MORALY, Jean-Bernard, *Le théâtre dans le théâtre dans le théâtre de Jean Genet*, mémoire de maîtrise, Université de Paris-III, Institut d'études théâtrale, 1970, 266 f.
- , *Jean Genet. La vie écrite*, Paris, La Différence, 1988, 355 p.
- , *Le maître fou*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 2009, 184 p.
- NEVEUX, Olivier, *Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calandes, 2016, 119 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, 374 p.
- NOULET, Émilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1974, 564 p.
- OUELLET, Pierre, « L'idée d'Idée : une eidétique mallarméenne », *Études littéraires*, vol. 22, n°1, 1989, pp. 11-26
- PIERCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 2017, 335 p.
- RABATÉ, Jean-Michel, *La pénultième est morte : spectographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, 233 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette littératures, 1996, 139 p.
- REDONNET, Marie, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Bernard Grasset, 2000, 331 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, 653 p.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 411 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, 692 p.
- , *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, 169 p.
- SCHERER, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1977, 252 p.
- , *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998, 414 p.
- SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, 190 p.
- STANGUENNEC, André, *Mallarmé : un théâtre de l'esprit*, Paris, Honoré Champion, 2017, 332 p.
- THÉRIAULT, Patrick, *Le (dé)montage de la fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2010, 354 p.

THIBAUDET, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006 [1926], 442 p.

VIANA-MARTIN, Eden et Alexis Lussier, « Jean Genet : lectures en héritage », *Méthode*, n°19, 2011, 160 p.

WHITE, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, 685 p.