

LE THÉÂTRE DE JEAN GENET

Glorification destructrice de l'Image et du Reflet

Geir Uvsløkk

Hovedoppgave i fransk, høsten 2002

Klassisk og romansk institutt

Veileder : Solveig Schult Ulriksen

Sans le suivi attentif et les conseils précieux et précis de ma directrice d'étude,
Madame Solveig Schult Ulriksen,
ainsi que les encouragements et les conseils tout aussi précieux et précis de ma compagne,
Mademoiselle Julie Casoli,
cette étude n'aurait jamais vu la lumière du jour.

Qu'elles reçoivent ici l'expression de ma très profonde gratitude.

Un grand merci aussi à ma chère amie Mademoiselle Trude Kolderup, qui a eu la gentillesse
de lire le manuscrit à son état final. Son œil critique a été d'une aide considérable.

Merci, finalement, aussi à Monsieur Jean Gitenet, dont l'amabilité et les idées perspicaces ont
été de grandes sources d'inspiration. Il en va de même, bien évidemment, pour tous les autres
participants au colloque Jean Genet à Cerisy-la-Salle l'été 2000.

À ma Jue

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE – BASES

Chapitre I – Initiation à l’œuvre et à la vie de Jean Genet.....	10
1. Une « détérioration psychologique »	10
2. Œuvre de son temps et œuvre à part	16
Chapitre II – Genet critique et critique génétienne	22
1. Univers réel et univers esthétique	25
2. Une « identité universelle à tous les hommes »	31
3. Le vide de la beauté ou la beauté du vide	38

DEUXIÈME PARTIE – LECTURES

Chapitre III – <i>Le Balcon</i>	45
1. Le bal « con »	47
2. L’Évêque	62
Chapitre IV – « <i>Elle</i> »	71
Chapitre V – <i>Les Paravents</i>	83
1. Se révolter contre la révolution	88
2. Warda	95
Bilan	101
Bibliographie.....	106

Introduction

Déconcertant – mot qui semble bien caractériser Jean Genet. Il en va de même pour son théâtre. La contradiction, le mensonge, l'inconstance et la trahison s'inscrivent à la fois dans sa vie et dans son œuvre. Quiconque plonge dans son monde (que ce soit le monde réel ou l'univers esthétique et imaginaire de ses textes) se retrouve dans une sorte de spirale du vide (cf. Gitenet 1999a : 171-176) où les points fixes sont difficiles à repérer. Genet semble délibérément dérouter ses lecteurs, tout comme il déséquilibra ses connaissances dans le monde réel : l'histoire de sa vie, quoique apparemment exposée dans ses premiers ouvrages et, ce dernier temps, illuminée par de nombreux biographes (v. notre bibliographie), reste obscure ; son œuvre, quoique largement commentée et interprétée dès les premiers livres¹, demeure énigmatique.

Lors des dernières répétitions de la pièce *Le Balcon* pour la création à Londres (Arts Theatre Club) en 1957, Genet – présent pour la première fois, et outragé par l'interprétation du metteur en scène Peter Zadek – manifeste hautement son mécontentement. Deux jours plus tard, le 22 avril, l'auteur fait scandale : il interrompt la première de la pièce, s'assied au milieu de la scène et exige que le spectacle soit annulé. Les représentations ne seront cependant pas supprimées : c'est Genet qui, après intervention de la police anglaise, n'aura plus le droit d'y assister (cf. Plunka 1992 : 190-191).

Cette intervention furieuse de la part de l'auteur nous montre combien il tenait à ce que ce soit sa version qui soit présentée aux spectateurs, et non celle du metteur en scène. Les

¹ Moins, il est vrai, que celles de certains de ses contemporains, mais le nombre de commentaires critiques est tout de même important.

analyses dans cette étude consacrée au théâtre de Genet, se baseront donc sur ses textes, non sur les représentations des pièces. Dans son livre *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld présente deux attitudes analytiques par rapport au théâtre : celle qui « privilégie le texte et ne voit dans la représentation que l'expression et la traduction du texte littéraire » (Ubersfeld 1978 : 15), et celle où « le théâtre est tout entier dans la cérémonie qui se réalise en face ou au milieu des spectateurs » et « le texte n'est qu'un des éléments de la représentation, et peut être le moindre » (Ubersfeld 1978 : 18). Nous nous situerons hors de cette discussion, peut-être trop poussée, et manifestons ici toute notre estime pour l'art des metteurs en scène ; si nous préférons les textes de Genet aux différentes mises en scène de son œuvre, c'est que nous allons entamer une étude du théâtre de Jean Genet et de ses conceptions artistiques, non de celles de ses metteurs en scène.

Le texte théâtral est écrit pour être joué, ce que nous n'allons nullement oublier mais, et ce surtout dans le cas de Genet, seul le texte contient toute l'intention de l'auteur. Genet était effectivement très préoccupé par les éventuelles mises en scène de ses pièces, en témoignent les nombreux commentaires ou notes insérés dans les textes mêmes, comme ses écrits théoriques portant parfois sur des pièces en particulier, parfois sur l'esthétique théâtrale en général, écrits qui entrent dans l'intratextualité du théâtre genétien. Nous considérerons le texte théâtral en tant que « potentiel de jeu » (cf. Ryngaert 1992 : 23)², et ne prendrons donc en considération aucune mise en scène des pièces en question³. Toute représentation d'un texte théâtral n'en est que l'interprétation personnelle du metteur en scène ; interprétations intéressantes (et nécessaires), certes, mais qui se font souvent au détriment des intentions de l'auteur. Dans son livre *Identité(s) et masculinité(s) dans Haute Surveillance de Jean Genet*, Jean Gitenet écrit au sujet de la première pièce de Genet, *Haute Surveillance* (et il nous semble que cela vaut aussi bien pour toute l'œuvre théâtrale de Genet), que « ce qui reste, après toutes ces mises en scène, pour tout un chacun, lecteur, spectateur ou metteur en scène, c'est le texte de Genet, incontournable et tout puissant logos pour quiconque entend respecter le dit et découvrir le non dit » (Gitenet 1999b : 17). Respectons donc le dit, découvrons le non dit : plongeons dans *l'écriture* d'un des auteurs les plus contestés du siècle dernier.

L'effet créé par l'œuvre d'art varie selon la position de celui qui l'affronte. En ce qui concerne le théâtre, il existe une différence fondamentale entre la réception du lecteur (que

² Patrick Pavis, pour sa part, parle de la « potentialité scénique du texte » (Pavis 1980 : 405).

³ Sauf dans le cas de la création des *Paravents* à Odéon Théâtre de France en 1966, effectuée par Roger Blin, le seul metteur en scène vraiment approuvé par Genet. Blin et Genet avaient plusieurs discussions sur la pièce avant la création, et durant les répétitions, Genet – qui y assistait souvent – écrivait de nombreuses lettres et notes à Blin, commentant le travail des comédiens et celui du metteur en scène.

son intention soit de nature philologique ou non) et celle du spectateur : le lecteur est doté du privilège de pouvoir revenir en arrière dans le texte, d'étudier minutieusement tel ou tel passage, de poser le livre pour réfléchir sur ce qu'il vient de lire – sa réception chemine ainsi entre l'esthétique et l'analytique ; le spectateur, par contre, *vit* le spectacle dans le temps et l'espace du lieu théâtral, et ne décide rien lui-même sur le rythme de l'œuvre – sa réception est essentiellement esthétique⁴. Il est donc dans ce contexte important de distinguer notre personne – qui figurera ici en tant que lecteur critique, analyste – de la personne fictive que nous nommons spectateur, qui, d'après Genet, doit recevoir l'œuvre d'art au niveau de l'esthétique. Comme le soutient Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, « la représentation est chose instantanée, périssable ; seul le texte est perdurable » (Ubersfeld 1978 : 8) ; et l'esthétique de la scène réside avant tout dans son caractère éphémère.

Nous examinerons dans cette étude trois côtés essentiels du théâtre de Genet : ce que nous appellerons son dessein social, son dessein esthétique et son dessein transcendantal. Le théâtre de Genet ne peut se libérer de la société dans laquelle il œuvre, et s'il ne s'en occupe pas directement, il tente toujours de la saisir obliquement (cf. Genet 1991 : 303). L'engagement social est fortement lié à l'aspect esthétique du théâtre, et si cet aspect esthétique est parfois opéré indépendamment de la réalité hors des salles de théâtre, il arrive aussi qu'il vise ladite réalité. Enfin, ce que nous nommons le dessein transcendantal de Genet est aussi lié aux deux autres : par le théâtre, les spectateurs du monde du dehors devraient vivre, d'après Genet (si la pièce en question est réussie), une sorte de métamorphose intérieure, qui n'est pas sans ressembler à une révélation religieuse.

Notre objectif est la recherche d'une conception théâtrale « à la Genet », conception qui comprendrait les trois desseins nommés ci-dessus. Les ouvrages dont nous traiterons – *Le Balcon*, « *Elle* » et *Les Paravents* – font partie de ce que nous appellerons la deuxième phase créatrice de Genet. Nous regarderons de plus près un personnage de chaque pièce : l'Évêque du *Balcon*, le Pape dans « *Elle* » et Warda, la prostituée parfaite des *Paravents*. Ces trois personnages s'inscrivent tous dans un univers d'apparence qui est, selon Genet, propre à l'Occident, et ils n'existent que par leurs parures. D'après Genet, l'Église Catholique est dans sa plus profonde nature cérémonie et image, et – dans l'univers esthétique genétienne – cette

⁴ Certaines analyses sont, il est vrai, basées sur des représentations (cf. p. ex. *Les voies de la création théâtrale*, dont le tome 3 contient une étude sur les mises en scène des *Paravents* ; v. bibliographie). De même, les représentants de la presse quotidienne s'installent le plus souvent dans la salle de théâtre en tant que critiques, mais il s'agit là d'une autre sorte de critique, d'une autre sorte d'analyse que celles que nous proposerons ici ; le spectateur reste pour nous dans cette étude tel que le veut Genet : être humain assistant *et contribuant* à un mystère.

institution ressemble fortement aux maisons closes, lesquelles – dans cet univers – sont des lieux cérémoniels d’adoration superficielle.

Une étude de l’œuvre théâtrale de Genet ne peut, nous semble-t-il, se passer d’informations biographiques. Comme le signale Pascale Rousinaud-Steffann dans sa thèse de doctorat *Figures du double dans l’œuvre de Jean Genet*, l’œuvre de Genet est proche de la personne Genet : « Les personnages sont autant de miroirs posés sur la scène du théâtre ou du récit, qui reflètent un seul et unique monologue, celui de Jean Genet » (Rousinaud-Steffann 1993 : 23). Dans notre premier chapitre, nous présenterons donc les faits essentiels de la vie et de l’œuvre de Jean Genet, pour placer les ouvrages étudiés dans sa vie et dans son temps.

De même, cette étude de l’œuvre théâtrale de Genet sera nécessairement aussi une étude de sa conception de l’esthétique théâtrale. Notre deuxième chapitre traitera par conséquent des textes théoriques de Genet afin de présenter ce que pourrait être une théorie théâtrale propre à Genet. Ces deux premiers chapitres forment la première partie de notre étude ; ils apportent les bases des lectures à suivre.

La deuxième partie sera donc consacrée aux lectures des ouvrages déjà nommés. Dans le troisième chapitre, nous proposerons une analyse du *Balcon*, et examinerons ensuite le personnage de l’Évêque ; dans le quatrième, nous analyserons la pièce « *Elle* » en étudiant son personnage principal, le Pape ; et enfin, dans le cinquième, nous donnerons d’abord des éléments d’analyse des *Paravents*, avant de tourner ensuite notre attention vers le personnage de Warda. Dans ces trois chapitres nous entendons, à travers les trois lectures, montrer comment, pour Genet, la société représentée par les trois figures observées – c’est-à-dire la nôtre – est fondamentalement corrompue, et que la seule solution pour l’homme qui veut vivre dignement, est de se libérer complètement des images proposées par cette société.

Les références aux ouvrages cités ou paraphrasés dans notre texte seront insérées entre parenthèses dans le texte même (nom de l’auteur – date d’édition – page) ; les notes de bas de page seront réservées aux réflexions approfondies ou marginales par rapport au sujet de l’étude, ainsi qu’aux citations de critiques éclairant nos intentions. Pour ce qui est des références aux ouvrages de Genet, ils suivront le système déjà évoqué ; les références aux ouvrages analysés dans l’étude seront toutefois abrégées (page) dans les chapitres qui les concernent. Respectant la tradition de la critique genétienne, nous nous référerons aux *Œuvres complètes*, lorsque l’ouvrage en question est publié dans cette série (v. bibliographie).

PREMIERE PARTIE : BASES

Chapitre I

Initiation à l'œuvre et à la vie de Jean Genet

1. Une « détérioration psychologique »

En 1942, dans les prisons de la Santé et de Fresnes, Jean Genet aurait commencé sa carrière d'écrivain, coupant ainsi la tête à sa vie antérieure. « Il fallait que je trahisse le vol qui est une action singulière au profit d'une opération plus universelle qui est la poésie », dira-t-il 22 ans plus tard dans un entretien avec Madeleine Gobeil (Genet 1991 : 15). Le déserteur, le voleur de chemises de soie, de mouchoirs, de bouteilles d'apéritif et, surtout, de livres, fait ses premiers pas vers la célébrité. Cette présumée première année de création littéraire comprend déjà trois chefs-d'œuvre appartenant aux trois genres fondateurs : narratif, *Notre-Dame-des-Fleurs* – commencé à la prison de la Santé en janvier ou février, et terminé à la fin de l'année ; poétique, « Le condamné à mort » – écrit et imprimé aux frais personnels de l'auteur à Fresnes, où il est incarcéré d'avril à octobre ; et enfin dramatique, une première version de *Haute surveillance* serait achevée vers la fin de l'année – François Sentein, jeune intellectuel avec lequel Genet se lie à sa sortie de Fresnes, témoigne qu'un jour où il a rencontré Genet, ce dernier « allait [...] porter, non loin de là, à dactylographier, une pièce en un acte », et Sentein précise que plus tard, Genet lui « remit [...] la pièce en question – qui deviendra *Haute surveillance* » (la pièce était alors intitulée *Pour la belle*)⁵. Le même Sentein soutient

⁵ Sentein dit dans un entretien radiophonique avec Albert Dichy : « Il [Genet] m'avait demandé de montrer à Cocteau une pièce – une de ses pièces, car il y en avait déjà plusieurs qui existaient – qui était *Pour la belle*, qui est maintenant jouée sous le titre de *Haute surveillance* » (Dichy 2001). Dans un contrat avec Paul Morihien (le secrétaire de Jean Cocteau), signé le premier mars 1943, Genet donne à Morihien le droit exclusif d'imprimer et de publier le poème « Le Condamné à Mort », les romans *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Les Enfants du malheur* (qui deviendra *Miracle de la Rose*) et *Journal du Voleur*, ainsi que les pièces *Journée Castellane*, *Héliogabale*,

également que Genet écrivait à l'époque des scénarios de film (Stewart/MacGregor 1989 : 113-115). Genet ferait donc, en 1942, son entrée en poésie avec vigueur, tout en passant neuf mois en prison.

La métamorphose légendaire du voyou en génie n'est cependant pas complètement encrée dans la réalité. Genet n'est pas un délinquant quelconque. Non seulement cet enfant abandonné, né le 19 décembre 1910, pupille de l'Assistance publique, reçoit-il de la part de sa mère nourricière, Eugénie Régnier, une éducation catholique qui s'imprimera à jamais dans son esprit (nous savons également qu'il lisait et prononçait le latin mieux que tous les autres garçons du chœur où il chantait – cf. Stewart/MacGregor 1989 : 14, ainsi que Dichy et Fouché 1989 : 64), mais il est aussi pendant toute son enfance un lecteur passionné de romans noirs et de romans d'aventures. En 1923, après sept ans à l'école communale, il est reçu premier de sa commune au Certificat d'études primaires. Il ne continuera pas sa scolarité, mais n'arrêtera pas pour autant la lecture : déjà à l'âge de 14 ans, Genet était un grand admirateur de Baudelaire (cf. White 1993 : 60) ; la lettre à Gide en 1933 (cf. Dichy et Fouché 1989 : 140-145) et, surtout, la « Réponse à un questionnaire » (1935 – v. bibliographie) font preuve d'une vaste culture, d'une curiosité sans bornes et d'une connaissance profonde de la langue française ; les années passées à la colonie pénitentiaire de Mettray (1926-1929) et celles passées dans l'armée (1929-1936), tout comme les années vouées au vagabondage (1931, 1933-34, 1936-37), sont marquées par de grandes périodes de lecture. Parmi les grands auteurs que Genet découvre entre 1925 et 1937, sont : Ronsard et Nerval, découverts à Mettray entre 1927 et 1929 (cf. White 1993 : 95 et Genet 1991 : 401) ; Rimbaud, mentionné la première fois par Genet en 1937 (cf. White 1993 : 150) ; Dostoïevski (qu'il a lu soldat – cf. Genet 1991 : 175), Lautréamont, Gide, Mauriac, tous découverts entre 1930 et 1935 (cf. White 1993 : 106). De plus : Genet confiait à Sartre avoir écrit son premier poème (disparu) à l'âge de 20 ans, pour l'anniversaire de la mort d'une amie d'enfance (cf. Sartre 1952 : 396). En 1937, il donne des leçons de français à deux femmes, Thérèse Brøndum Pringsheim et Ann Bloch, à Brno en Tchécoslovaquie, et démontre à nouveau une culture générale considérable. La mère de Thérèse, Lily Pringsheim, membre de la Ligue des droits de l'Homme qui de temps à autre logeait Genet durant les cinq mois qu'il resta à Brno, déclare même avoir vu des manuscrits que Genet aurait écrits lors de son dernier séjour en prison (cf. Coe 1970 : 25). Également, selon le journal *Le Bourguignon*, l'avocat de Genet lors d'un procès en juin 1939, M. Bréjoux, le décrit comme un « homme érudit, supérieurement lettré et

Persée, *Pour la Belle* et *Les Guerriers Nus* (cf. Dichy et Fouché 1989 : 207-208). De ces pièces ne subsistent aujourd'hui que *Pour la Belle*.

qui passe ses années en prison [...] à écrire des romans qu'il entend faire éditer dans un temps futur » (cité par Dichy et Fouché 1989 : 171 – cf. aussi Stewart/MacGregor 1989 : 92). Son intérêt pour les livres se révèle aussi dans ses crimes : en 1940 il est pris en flagrant délit de vol de livres d'histoire et de philosophie ; en décembre 1941, il vole une édition des œuvres de Proust (auteur qu'il aurait découvert en prison quelque temps auparavant) ; et en 1942 et 1943, il tient une caisse de bouquiniste au bord de la Seine, où il vend, bien évidemment, des livres volés. L'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, n'est donc pas un vaurien illettré qui comme frappé par un coup de grâce se transforme en écrivain célèbre, mais plutôt un aventurier cultivé – ayant, néanmoins, un penchant pour l'interdit – qui évolue d'intellectuel autodidacte en artiste.

Genet entame une production littéraire farouche : en six ou sept ans, il écrit cinq romans, trois pièces de théâtre (dont les deux publiées de son vivant lui valent le prix de la Pléiade), un ballet (*Adame Miroir*, interprété par Roland Petit), des scénarios de film et de nombreux poèmes. Une grande partie de ces textes a été écrite lors de séjours en prison. Genet est définitivement libéré le 14 mars 1944, mais même les années en liberté sont marquées par l'ombre de ses peines non purgées : pendant toute cette période de création frénétique, Genet fait publier une grande partie de ses textes sous anonymat ou de façon clandestine (*Notre-Dame-des-Fleurs* clandestinement en 1943, *Pompes Funèbres* anonymement chez Gallimard en novembre 1947, *Querelle de Brest* clandestinement chez Paul Morihien en décembre la même année, *Journal du voleur*, clandestinement en 1948). Il fait la connaissance de Cocteau, qui entreprend de faire éditer *Notre-Dame-des-Fleurs*, de Jouhandeau et de Sartre, qui se fascine tant de l'ex-délinquant que la préface qu'il allait écrire pour les œuvres complètes de Genet se prolonge de façon grotesque (573 pages), jusqu'à en devenir elle-même le premier tome de la série.

Ce livre de Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, se montre décisif pour l'évolution de Genet. Lors de sa parution en 1952, Genet est dans un état de quasi-silence, souvent caractérisé comme une crise créatrice. La grâce accordée par le Président de la République le 12 août 1949, annulant les peines qui lui restaient à purger depuis la guerre, fut un premier choc, et marquerait la fin de la première phase créatrice de Genet. Tout ce qu'il avait écrit jusque là avait été conçu et créé dans l'insécurité et l'inquiétude, et la grâce aurait mis fin à cet état d'inquiétude peut-être nécessaire à la création artistique. « Sorti de prison, l'écriture n'avait plus de raison d'être », dit-il dans un entretien avec Bertrand Poirot-Delpech en 1982 (Genet 1991 : 230), et également, dans un entretien avec R. Wischenbart et L. S. Barrada en 1983, il constate : « Une fois libre, j'étais perdu » (Genet 1991 : 277). Puis paraît le *Saint*

Genet, dans lequel Sartre fait le pire que l'on puisse faire envers quelqu'un qui souhaite créer sa propre légende : il le canonise. Et la crise s'aggrave. Dans l'entretien avec Madeleine Gobeil, Genet affirme avoir ressenti une « espèce de dégoût » (Genet 1991 : 22) face à ce livre monumental :

Je me suis vu nu et dénudé par quelqu'un d'autre que moi. Dans tous mes livres, je me mets nu et en même temps je me travestis par des mots [...] Je m'arrange pour ne pas être trop endommagé. Par Sartre, j'étais mis nu sans complaisance [...] J'ai été presque incapable de continuer d'écrire. (Genet 1991 : 22)

Le livre de Sartre, enlevant toute l'armure que Genet a soigneusement construite, le fragilise. Il est important de souligner que Genet se trouvait déjà lors de la publication du livre de Sartre dans un état où il n'écrivait presque plus ; il raconte dans le même entretien qu'il est resté six ans dans « cet état misérable » (Genet 1991 : 22) et, puisque nous savons qu'il a repris l'écriture de façon active en 1955 (ou vers la fin de 1954⁶), il est probable que le facteur qui a déclenché ce quasi-silence (quasi-silence, puisqu'il a tout de même réalisé un film, écrit le scénario pour un autre, travaillé sur le scénario du *Bagne*, et rédigé le petit texte « Fragments », qui paraît en août 1954 dans *Les Temps Modernes*) soit survenu autour de 1948 ou 1949. Il n'est cependant pas sûr que ce soit la grâce accordée par le Président de la République qui a fait taire Genet : il note dans *Journal du voleur* (1948) que ce sera son dernier livre. Comme nous le savons, ce n'est pas le cas, mais ce fut néanmoins le dernier roman qu'il fit publier de son vivant (*Un captif amoureux* parut à titre posthume en 1986)⁷.

Si le livre de Sartre frappe durement Genet, il est cependant un des facteurs qui délivre celui-ci de sa crise créatrice. Comme il le dit à Cocteau : « Toi et Sartre, vous m'avez statufié. Je suis un autre. Il faut que cet autre trouve quelque chose à dire » (Cocteau. 1983 : 391). La canonisation douloureuse provoque ainsi une contre-attaque. La seule façon de neutraliser, voire de vaincre cette image de soi donnée par un autre, c'est la voie de l'écriture. Une écriture nouvelle et nécessairement différente : quand Genet en 1955 (ou 1954) recommença féroce­ment sa carrière d'écrivain, sa plume avait visiblement changé. Cette année vit la naissance de quatre pièces, dont trois allaient de nouveau assurer la gloire de l'écrivain ressuscité. Au printemps, il a presque achevé la première version du *Balcon* et commencé *Les*

⁶ Selon Albert Dichy, « Genet a 44 ans lorsqu'il commence à rédiger, presque simultanément, *Les Nègres* et *Le Balcon*, en 1954 » (Dichy 2001). Genet étant né le 19 décembre, ce serait donc les tout derniers jours de 1954 que commence la rédaction des deux pièces.

⁷ Au cours d'un entretien avec Hubert Fichte en 1975, Genet propose une réponse à l'énigme : « Pour *Miracle de la rose*, en particulier, c'est possible que j'aie, tout seul, essayé de découvrir, mais de façon inconsciente, évidemment, des rites de passage. C'est une idée qui ne m'est pas venue avant. Mais ça pourrait expliquer pourquoi je n'ai plus écrit de livres après ma sortie de prison, sauf *Journal du voleur*. Je n'en avais plus à écrire. Le passage était fait » (Genet 1991 : 161-162).

Nègres. En novembre, il termine la petite pièce « *Elle* », composé d'un trait à Stockholm en octobre. En décembre, il entreprend la composition des *Paravents*. 1955 marque ainsi le début de la deuxième phase créatrice de Genet.

En quoi ces nouveaux ouvrages diffèrent-ils de ceux écrits avant 1949 ? Genet dit encore dans l'entretien avec Madeleine Gobeil que « 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 théâtre », avant de se rectifier : « Le livre de Sartre a favorisé l'exploitation de quelque chose de familier, il ne l'a pas suscité » (Genet 1991 : 22). Les pièces que nous étudierons ici sont donc le résultat d'une méditation suite à une « détérioration psychologique », et par conséquent différentes des pièces antérieures (*Haute surveillance*, *Les Bonnes*, *Splendid's*). Certes, le plus grand tournant est celui du passage du roman au théâtre, mais il est évident qu'un changement important a eu lieu par rapport aux pièces de théâtre déjà nommées qui sont, avouons-le, à plusieurs égards plus proches des romans. Le thème de l'incarcération, très important dans ses premières pièces ainsi que dans ses romans, est beaucoup moins présent dans les pièces écrites durant cette seconde période (quand il est évoqué, comme dans *Le Balcon*, il s'agit plutôt de susciter le thème de la réalité et de l'illusion, ou celui de la solitude). Le thème de l'homosexualité, omniprésent dans ses romans, et qui s'introduit aussi d'une certaine manière dans les premières pièces, est bien moins explicite – pour ne pas dire pratiquement inexistant – dans les nouvelles pièces.

Est-ce le fait que ces deux thèmes aient été tellement exposés par Sartre qui provoque leur dégradation dans l'univers littéraire de Genet ? En tout cas, Genet semble s'éloigner de sa propre image, de sa propre personne qu'il avait lui-même tant exposées dans ses premiers écrits, afin d'accéder à une conception plus générale de l'homme et de la vie. Tout en travaillant et retravaillant ses pièces (*Le Balcon* n'a atteint sa forme définitive qu'en 1968, *Les Paravents* en 1979), Genet écrit de nombreux textes théoriques (sur la peinture, la sculpture, le « funambulisme » – le mot est de Marie-Claude Hubert, cf. Hubert 1997 : 5 – et le théâtre), qui fortifient cette impression de vue élargie sur le monde.

S'il y a des thèmes qui ont été affaiblis, il y en a aussi qui ont été encore plus développés, grâce notamment à cette vue élargie sur le monde. Le jeu rituel qui domine *Haute Surveillance* et *Les Bonnes*, règne encore dans les nouvelles pièces, et ce de façon nouvelle et enrichie : tandis que ce jeu était essentiellement grave et sérieux dans celles-là, des éléments de farce s'introduisent dans celles-ci. L'univers nouveau de Genet est à la fois tragique et burlesque, et avant tout ironique et équivoque. La touche équivoque se manifeste surtout par le biais des jeux de miroir déjà présents dans les premières pièces, mais infiniment plus

développés dans les pièces écrites à partir de 1955, qui sont plus complexes et, littéralement, plus grandes que celles qui les ont précédées. Plus grandes et par conséquent ouvertes pour une amplification des thèmes : avec ces nouvelles pièces, l'engagement social de Genet s'affirme avec vigueur⁸.

Le jeu serré des *Bonnes* et de *Haute Surveillance* montre déjà le talent dramatique de Genet, talent qui ne cesse d'évoluer : en 1955, Genet semble avoir une plus grande conscience de la théâtralité de ses pièces. Elles sont plus compliquées⁹, et le décor est beaucoup plus travaillé. Le jeu des rôles n'est pas seulement un jeu maître-esclave (un jeu vertical) ; chaque être joue son rôle dans un aspect plus large, pas uniquement dans une attitude hiérarchique, mais aussi par rapport à sa propre personne et par rapport à ses pairs.

Les aspects qui nous intéressent surtout ici, à savoir les rites et les jeux de miroir qui multiplient tout, sont, nous semble-t-il, justement parmi les éléments les plus importants concernant la nouvelle conception théâtrale de Genet. Ce sont ces éléments-là qui remplissent les pièces, qui rendent possible la complexité et la multiplicité qui y règnent, à la fois au niveau de l'intrigue et au niveau du décor.

La deuxième phase créatrice de Genet se termine violemment. Le 12 mars 1964, son amant depuis 1955, Abdallah Bentaga – artiste auquel est dédié « Le Funambule » – se suicide. Genet détruit ses manuscrits et signale à ses amis qu'il renonce à la littérature (pendant une longue période, il ne voulait même pas toucher de stylo). Il aide tout de même Roger Blin à monter *Les Paravents* (1966 – spectacle qui fit scandale à Paris), lui écrivant de nombreuses lettres et plusieurs notes sur le texte, le jeu des acteurs, les costumes et le décor, mais n'a aucun projet littéraire. Lors de la révolte étudiante de 68, il est en voyage en Extrême-Orient, mais rentre tout de suite à Paris pour soutenir les étudiants. Vite déçu du caractère petit-bourgeois de la révolte, il refuse de prendre la parole dans les assemblées, mais publie le 30 mai dans *Le Nouvel Observateur* un article intitulé « Les maîtresses de Lénine » (cf. Genet 1991 : 29-31), où il rend hommage à Daniel Cohn-Bendit. C'est son premier article politique, et la première fois qu'il publie quoi que ce soit de nouveau depuis la mort d'Abdallah. Commence alors la période d'activité politique, où Genet « saute partout où ça saute dans le monde » (Derrida 1981 : 50). En 1968, il manifeste aux États-Unis contre la guerre du Vietnam ; l'année suivante, il manifeste en faveur des travailleurs immigrés à

⁸ Un thème qui reste important dans l'œuvre de Genet, mais que nous n'allons pas étudier ici, est celui de la quête de l'identité masculine, thème toujours aussi présent, que ce soit dans ses romans, sa poésie, ses films ou ses pièces de théâtre.

⁹ Dans *Haute surveillance* et *Les Bonnes*, il y avait trois acteurs ; dans *Le Balcon*, il y en a 20, et dans *Les Paravents*, plus de cent. Et contrairement aux pièces antérieures, qui tournaient autour d'une intrigue astreignante, les nouvelles contiennent une multitude d'intrigues qui s'entremêlent.

Paris ; en 1970, il soutient les Black Panthers, et vit durant deux mois (mars-mai) parmi eux aux Etats-Unis, donnant de nombreuses conférences pour faire libérer les dirigeants emprisonnés du mouvement. En octobre, il part pour la Jordanie afin de visiter les camps palestiniens. Il y reste six mois, et revient trois fois au cours des années suivantes, avant d'être pris pour un agitateur et expulsé du pays en novembre 1972. De retour en France, il ne cesse d'écrire en faveur des Palestiniens et des Panthers. Il critique à plusieurs reprises les conditions inadmissibles des immigrés, se prononce contre Valéry Giscard d'Estaing lors des élections présidentielles en 1974, et écrit en 1977 un article en faveur de la Fraction Armée rouge (groupe terroriste allemand), article qui provoque un débat féroce. En 1982, il se rend à Beyrouth, où il se trouve lors des massacres à Sabra et Chatila. Deux jours plus tard, le 19 septembre, il est le premier témoin européen à entrer dans le camp de Chatila, événement bouleversant qui donne naissance à son article « Quatre heures à Chatila » et, à en croire Genet lui-même, à son dernier roman (il déclare que ces quatre heures ont fait renaître en lui « l'acte d'écrire » – Dichy 1993 : 24). Il travaille sans cesse sur ce roman jusqu'à sa mort, qui survient dans la nuit du 14 au 15 avril 1986. Le livre, *Un Captif amoureux*, est publié un mois plus tard.

2. Œuvre de son temps et œuvre à part

La complexité de l'œuvre genétienne est telle qu'il est difficile de la situer dans un contexte précis. Nous nous limiterons ici aux pièces de théâtre écrites à partir de 1955, et nous essayerons de les placer théoriquement et thématiquement par rapport aux autres ouvrages théâtraux de la même époque.

Genet se distingue radicalement de la majorité des écrivains de l'époque par son attitude face à la deuxième guerre mondiale : tandis que ce cataclysme était capital pour la plupart des écrivains des années 40 et 50, Genet n'y accorda pratiquement aucune importance. Le Français moyen n'est pas moins son ennemi que le nazi le plus odieux ; la véritable injustice est pour Genet celle commise par les Occidentaux envers les Non-occidentaux. Et si Genet s'engage politiquement ou socialement dans ses pièces, ce n'est pas de la façon d'un Sartre ou d'un Camus qui, eux, s'engagent directement, mais d'une façon indirecte, ou oblique¹⁰. Ils ne

¹⁰ Cf. Genet 1991 : 303. Genet prétend d'ailleurs qu'une œuvre littéraire ne peut faire que peu de choses pour améliorer les conditions sociales ou politiques d'un peuple ; l'action est la meilleure voie possible pour obtenir des résultats concrets. « Si mes pièces servent les Noirs, je ne m'en soucie pas. Je ne le crois pas, d'ailleurs. Je

s'engagent pas non plus tout à fait pour les mêmes raisons. Genet ne se bat que s'il aime, il se bat pour l'homme solitaire, et ne se laisse guider par aucune idéologie politique, plaçant toujours ainsi l'homme avant la conviction. À propos de la colonisation, par exemple, Sartre partage le point de vue de Genet – les deux la dénoncent avec ferveur – mais tandis que Sartre le fait pour des raisons politiques, Genet le fait, comme il le dit, par amour.

Par ailleurs, concernant Sartre et Camus, nous sommes d'accord avec Geneviève Serreau lorsqu'elle soutient qu'ils sont « moralistes avant d'être dramaturges » (Serreau 1966 : 26). Ils renouvellent peu la forme, le jeu ou le langage théâtraux ; le théâtre est pour eux avant tout un médium préétabli pour présenter de nouvelles idées. Serreau exagère tout de même légèrement lorsqu'elle proclame : « A aucun moment, ils [Sartre et Camus] ne tentent d'en [au théâtre] révolutionner la forme et les structures, versant avec insouciance leur vin nouveau dans les vieilles outres du théâtre traditionnel » (1966 : 26). Genet, lui, peut bien être caractérisé comme moraliste, mais il n'est certainement pas moralisateur, ce qui, cependant, n'empêche pas la morale d'être un facteur très important dans son œuvre (s'il est vrai que la morale ne peut apparaître que dans une œuvre purgée de toute articulation moralisatrice, l'œuvre de Genet est en effet parmi les plus morales qui soient). Il n'est pas non plus dramaturge avant d'être moraliste, il est plutôt dramaturge tout court, cherchant toujours à passer par la forme, l'élément primordial, pour implicitement atteindre le but thématique, qu'il soit d'ordre politique, social ou – ce qui est le plus souvent le cas – poétique. « J'ai voulu faire des pièces de théâtre, dit-il à Madeleine Gobeil, cristalliser une émotion théâtrale et dramatique » (Genet 1991 : 23). Cette quête pour l'émotion cristallisée illustre, nous semble-t-il, combien le théâtre de Genet est proche des arts plastiques, ce à quoi nous reviendrons plus loin.

Pour trouver des confrères à Genet, il vaut mieux chercher parmi les écrivains débutant en tant que dramaturges au début des années 50, et dont les pièces de théâtre sont souvent rassemblées sous le nom de « nouveau théâtre » ou de « théâtre de l'absurde » : Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov¹¹. Tout comme Genet, ces trois auteurs dénoncent le conventionnel – le contenu autant que la forme – et ils profitent tous de l'héritage d'Antonin Artaud (sur lequel nous reviendrons plus loin), en ce qu'ils aspirent à « faire de la scène le lieu même d'un nouveau réel » (Serreau 1966 : 10). Genet débute sur scène avant les

crois que l'action, la lutte directe contre le colonialisme font plus pour les Noirs qu'une pièce de théâtre » (Genet 1991 : 23).

¹¹ Ce sont, avec Genet, les trois auteurs les plus souvent nommés lorsqu'on évoque ce théâtre. Malgré le caractère relatif du terme « nouveau théâtre », nous allons désormais nous en servir (quoique entre guillemets) afin de désigner l'œuvre théâtrale de ces quatre auteurs.

trois autres : *Les Bonnes* sont montées en 1947 (par Louis Jouvet), et *Haute Surveillance* en 1949, mais ces pièces-là n'ont pas tant de ressemblances par rapport au théâtre de Beckett, Ionesco et Adamov que les pièces écrites autour de 1955. Ce sont *La Cantatrice chauve* de Ionesco, ainsi que *La Grande et la Petite Manœuvre* et *L'invasion* d'Adamov, toutes montées en 1950, qui sont traditionnellement conçues comme les premières pièces dites du « nouveau théâtre ».

Ces quatre écrivains élaborent chacun de leur côté leur propre théorie du théâtre, ils écrivent leurs pièces suivant leurs idées spécifiques, et il est difficile de dire si c'est par hasard, si c'est grâce à l'influence du temps dans lequel ils vivent, ou si c'est par une sorte de génie miraculeux que leurs pièces, résultats de leurs évolutions solidaires, à une certaine époque se ressemblent à certains points. Quoi que ce ne soit « pas une école, pas même un groupement » (Serreau 1966 : 6), et quoi que les quatre auteurs développent différemment, les ressemblances sont d'une telle portée que nous ne pouvons pas ne pas en évoquer brièvement les plus importantes ici.

Dans son livre *Le théâtre de l'absurde*, Martin Esslin, qui est un des premiers à traiter de ces quatre écrivains de manière comparative, soutient que la nouveauté de leur théâtre réside avant tout en ce qu'il combine de façon nouvelle des procédés classiques. Esslin classe ces procédés en quatre catégories : le théâtre « pur », c'est-à-dire des effets scéniques purs, de cirque, comme la mime, la jonglerie, la danse ; les clowneries, c'est-à-dire la tradition du bouffon et du burlesque ; ce qu'il appelle le « nonsense » (« dans l'acceptation anglaise du terme ») ; et enfin « la littérature de rêve et d'imagination qui a souvent un contenu nettement allégorique » (Esslin 1963 : 306). On peut se demander s'il est vraiment envisageable de parler d'un théâtre de l'absurde ; après Camus, il est difficile de se servir de cette notion dans un sens autre que le sien. Pour citer de nouveau Serreau : « Après Sartre, après Camus, on ne peut guère parler d'absurde en négligeant les implications précises, philosophiques et morales de ce terme » (Serreau 1966 : 6) – leur philosophie sur l'absurde diffère légèrement de celle des auteurs du « nouveau théâtre » ; Ionesco, pour sa part, préfère la notion d'« étonnant » à celle d'« absurde ». Serreau et Esslin prétendent toutefois que Sartre et Camus trahissent l'absurde, parce que le cadre de leurs idées absurdes est conformiste ; le « nouveau théâtre » est, selon les deux critiques, le premier à présenter des idées absurdes dans une mise en scène également absurde :

Seuls les auteurs de l'« avant-garde » [qui sont, selon Serreau : Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, Vauthier, Schehadé] – créateurs de formes nouvelles –, parce qu'ils remettent en question le langage du théâtre et le langage tout court, parviendront à figurer sur scène une image totale de notre condition : non plus une philosophie, ni une morale, ni une mystique, plus ou moins habilement dramatisées, mais un pur jeu de théâtre, réel parce qu'imaginaire, et où nous nous sentons concrètement concernés, compromis. (Serreau 1966 : 27)

Nous ne développerons pas davantage la problématique de l'absurde ici, et proposons des catégories dans un système légèrement différent de celui d'Esslin.

Tout d'abord, il y a le non-sens, qui pourrait être qualifié d'absurde. Dans *La Cantatrice Chauve*, première pièce donc de ce « courant », et dans *Les Paravents* (créés intégralement pour la première fois en 1966), pour prendre deux exemples flagrants, il y a dès les débuts une empreinte très forte de contradiction, le côté le plus évident de ce théâtre. Mme Smith qui soutient qu'il est neuf heures, tandis que la pendule vient de frapper 17 coups, et Saïd qui prétend que le ciel est rose, tandis que les indications scéniques nous informent qu'il est bleu clair, mettent tous les deux en doute ce que nous avons déjà entendu, vu ou lu, ainsi que leurs propres énoncés¹². Dans *La Cantatrice Chauve*, ces contradictions continuent durant toute la pièce : pratiquement tout énoncé est démenti par le suivant ou par les faits et les actions visibles (le discours didascalique), ce qui crée un univers de non-sens complet, une sorte d'univers absurde, donc. Cette démarche est également suivie par Beckett et Adamov ; rien n'est sûr, aucune vérité accessible. Ne restent que les contradictions.

Suit subséquemment le burlesque, familier à l'absurde. La ridiculisation de tout et de rien : la bourgeoisie dans la pièce déjà nommée chez Ionesco ; le clergé, l'armée, toute la société occidentale chez Genet¹³. Et ce n'est pas uniquement le côté concret de la société qui est ridiculisé ; existe-t-il, par exemple, dans l'univers de Beckett, élément plus ridicule que le malheur ? Ou l'espoir ? Ou la mort dans celui de Genet ? Ces farces modernes que sont les pièces du « nouveau théâtre » ont ainsi un goût très âpre, ridiculisant non seulement les institutions sur lesquelles est bâtie notre société, mais aussi les entités métaphysiques qui forment notre conception du monde dans lequel nous vivons. Le rire n'est donc nullement libérateur ; farce et tragique s'enlacent inextricablement¹⁴.

S'y ajoute, enfin, le tragique, marqué surtout par l'aspect cyclique : Le professeur dans *La leçon* (Ionesco) qui tue ses élèves comme Sisyphe roule son rocher ; Vladimir, Estragon, Clov

¹² Nous verrons plus loin que les énoncés de Saïd peuvent être interprétés dans un contexte plus large.

¹³ Genet s'y prend peut-être plus violemment que ses « confrères » au monde occidental en général et à la France en particulier : « [...] haïr la France, c'est rien, il faudrait plus que haïr, plus que vomir la France », dit-il dans un entretien avec Hubert Fichte réalisé en 1975 (Genet 1991 : 149).

¹⁴ Cf. le sous-titre des *Chaises* d'Ionesco : farce tragique.

et Hamm (Beckett) qui attendent sans espoir hors du temps ; les Nègres (Genet) qui répètent à l'infini leur rituel meurtrier – ils sont tous emprisonnés par leur destin, privés de pouvoir sur leurs propres vies et actions, en marche incontournable vers le néant. Certes, ces personnages ne sont pas des *héros* tragiques, un peu meilleur que nous les spectateurs, mais plutôt des anti-héros, suscitant eux aussi autant la crainte que la pitié, frappés eux aussi par un malheur incompréhensible et inévitable, et donc anti-héros *tragiques*. Il n'existe cependant dans ces pièces aucun dénouement, et nous pensons également qu'elles ne provoquent pas de catharsis : les dramaturges du « nouveau théâtre » sont tous plus ou moins dionysiaques. Leurs visions tragiques de la condition humaine sont d'une telle ardeur et d'une telle importance actuelle que même le fait de prendre conscience de notre situation – conscience que procure l'œuvre d'art – ne pourrait nous sauver ; une fois le voile de Maya de tous les jours enlevé, la vérité effrayante du monde nous est rendue visible, et le plaisir suscité par la forme (car la forme, quoique controversée, génère toujours du plaisir) se bat en vain contre l'horreur du réel éternel qui vient de nous être révélé (et n'oublions pas que cela vaut aussi bien pour les auteurs : pour Beckett et Genet surtout, l'acte d'écrire est un travail extrêmement douloureux). Ce théâtre dénonce ainsi toute philosophie absolue et consolatrice.

Profondément liés, l'absurde, le burlesque et le tragique sont des thèmes capitaux dans le « théâtre nouveau », subordonnés cependant au thème majeur : le langage. Que celui-ci soit corporel ou prononcé (didascalie ou réplique), il est le facteur le plus innovateur du théâtre de ces quatre dramaturges, ce qui le distingue le plus du théâtre usuel. Il s'agit d'un jeu pur, où les gestes, les signes, le décor, les costumes valent autant que les mots. Il y a des passages théâtraux à outrance, suivis par des passages vulgaires ou quotidiens ; on rappelle à plusieurs reprises au spectateur qu'il se trouve au théâtre. Le langage théâtral, le langage tout court, étant tellement usé, tellement vidé de sens, nous n'arrivons plus à communiquer, et lorsque les paroles ne suffisent plus, le corps est le dernier recours. Mais les gestes, la danse, les grimaces, la mime, ces « formes anciennes et non-verbales du théâtre » (Esslin 1963 : 307), dont se sert l'auteur dans sa lutte contre le langage qu'il souhaite à tout prix bousculer et recréer, sont aussi vides et incompréhensibles que les mots. Pour Beckett surtout, mais cela vaut aussi pour Ionesco et Adamov, le langage a avant tout une fonction phatique ; nous conversons afin d'entrer en contact avec les humains qui nous entourent et de faire durer ce contact. Les personnages beckettien s'entendent mal (dans les deux sens du terme), voire pas du tout, et ils sont fortement marqués par ce « désir [...] de faire durer le contact et [...] cette angoisse qu'il ne vienne à se rompre » (Hubert 1988 : 168). Les personnages de Ionesco se servent eux aussi de phrases vidées de tout sens (le dialogue dans *La Cantatrice chauve*, par

exemple, est inspiré par un manuel de conversation franco-anglais pour débutants), juste pour éviter de briser le contact que procure la conversation ; il vaut mieux dire n'importe quoi que de ne rien dire du tout. C'est en ceci que le théâtre de Genet se distingue le plus de celui des autres, et cette différence est primordiale.

Car Genet opère différemment le langage. Tout d'abord, ses personnages ne sont pas nécessairement en quête de contact avec les autres personnages de la pièce, et le langage n'a par conséquent pas cette fonction phatique. De même, puisque tous les personnages genétiens, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons, cherchent à se travestir, aussi bien par l'apparat physique (le costume, le maquillage etc.) que par leurs paroles et gestes, afin de se rendre réel, voire plus réel que réel, leur langage est souvent d'une intensité incantatoire que nous ne retrouvons pas chez Beckett, ni chez Ionesco ou Adamov. Genet cherche, tout comme les trois autres, à briser le langage qu'il adore et déteste pour en créer un nouveau, mais il nous semble que, tout comme ses procédés, ses raisons pour innover le langage divergent des leurs. Peut-être est-ce parce que Genet est Français (contre son gré, bien sûr), et que les trois autres ne le sont pas que cette différence existe, peut-être est-ce parce qu'il est fondamentalement en marge de toute société, traître éternel, qu'il doit nécessairement travailler autrement le langage.

Une autre différence considérable entre ces écrivains est, nous semble-t-il, leurs attitudes à l'égard de la mort, thème important dans l'œuvre de tous les auteurs de ce « nouveau théâtre ». Elle représente pour Ionesco un scandale terrifiant (puisque mettant définitivement fin à tout projet humain) refoulé par les hommes qui désire l'oublier, pour Beckett, elle est une entité incompréhensible – mi-salutaire (puisque mettant fin à la souffrance qu'est la vie), mi-effrayant (puisque inconnue ; qui garantit qu'elle ne sera pas pire encore que la vie ?) –, voire impossible (comme le remarque Geneviève Serreau, personne ne meurt dans le théâtre de Beckett – Serreau 1966 : 118). Pour Genet, par contre, la mort est une dimension d'au-delà qui est nécessaire pour l'œuvre d'art – c'est, comme nous le verrons (cf. infra p. 28), justement le domaine de l'art. Dimension qui à la fois nie et affirme l'angoisse et le salut, dimension complètement inquiétante et complètement salvatrice, et en même temps nullement inquiétante et nullement salvatrice. Dimension omniprésente et omnipotente de la scène genétienne.

Chapitre II

Genet critique et critique genétienne

« 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 sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide » (Genet 1968 : 13).

« Encore une chose : ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est – elle sera donc jouée comme –, la glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification – satirique ou non – apparaîtra seulement dans ce cas » (Genet 1968 : 276).

L'attitude critique que démontre Jean Genet envers presque toutes les mises en scène de ses dernières pièces¹⁵ est étroitement liée à la conception théâtrale qu'il semble développer au cours des années cinquante (sans doute celle-ci est-elle un résultat de la « détérioration psychologique » évoquée plus haut ; on en voit un des premiers témoignages dans la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert » – à laquelle nous reviendrons – publiée en 1954 dans une nouvelle édition des *Bonnes*). Cette conception sera précisée dans les années suivantes, et elle trouvera de nombreux moyens d'expression : les écrits théoriques de Genet peuvent être divisés en trois groupes, mais, comme nous le verrons, les frontières entre ces groupes sont loin d'être constantes. Premièrement, il y a les textes qui sont directement liés aux pièces : « Pour jouer *Les Nègres* » (1958), « Avertissement » (publié dans la deuxième version du *Balcon*, en 1960), « Comment jouer *Les Bonnes* » (1962), « Comment jouer *Le Balcon* » (1962) et « Lettres à Roger Blin » (1967). Deuxièmement, les textes qui portent de façon plus générale sur le théâtre : « Lettre à Jean-Jacques Pauvert » (1954) et « L'étrange mot d'... »¹⁶ (1967). Enfin, ceux qui tournent autour de l'art et de l'esthétique dans un contexte plus large :

¹⁵ Notamment en ce qui concerne *Le Balcon* (cf. supra p. 5) ; seul Roger Blin (qui monta *Les Nègres* en 1959 et *Les Paravents* en 1966) semble avoir la confiance de l'auteur rigoureux (Cf. Dichy et Peskine 1991 : 27).

¹⁶ L'étrange mot en question pourrait être soit « urbanisme » (« L'étrange mot d'urbanisme, qu'il vienne d'un pape Urbain ou de la Ville... » – Genet 1968 : 9), soit n'importe quel mot introduit par une voyelle, soit simplement la particule « d'... », comme le suggère Samuel Weber (1997 : 37) dans son article « *Double Take : Acting and Writing in Genet's "L'étrange mot d'..."* ».

« L'Atelier d'Alberto Giacometti » (1957), « Le funambule » (1958), « Le secret de Rembrandt » (1958) et « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes »¹⁷ (1967). L'ordre de cette énumération n'est pas sans importance : les premiers textes ont tendance à se généraliser, et à traiter presque autant du théâtre en général que des pièces en question ; les derniers, par contre, semblent souvent se spécifier pour porter presque autant sur le théâtre que sur la peinture, la sculpture et le « funambulisme » (cf. supra p. 14). Ainsi, les textes qui ne traitent pas directement du théâtre en général tendent néanmoins vers des concepts de théorie théâtrale ; le théâtre se trouve au centre de tous ces textes théoriques¹⁸.

Comme ses textes littéraires, les textes théoriques de Genet sont obscurs, pour ne pas dire occasionnellement incompréhensibles et plutôt utopiques. Cette obscurité est sans doute voulue (en tant que provocation ou défi), voire nécessaire : la pensée critique de Genet ne peut être présentée autrement que dans la pénombre. Dans ses propres mots :

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. Les sciences déchiffrent tout ou le veulent, mais nous n'en pouvons plus ! Il faut nous réfugier, et pas ailleurs qu'en nos entrailles, ingénieusement allumées... Non, je me trompe : pas nous réfugier, mais découvrir une ombre fraîche et torride, qui sera notre œuvre. (Genet 1968 : 16)

Michel Corvin souligne également la nécessité de l'obscurité dans l'œuvre de Genet – en effet, quiconque s'oppose aux lumières de l'Occident doit travailler dans le noir : « Mystique, Genet fait [...] un long bout de route dans la nuit obscure » (Corvin 1996 : 115). Route qu'il impose aussi au lecteur : Genet force – comme partout ailleurs dans son œuvre – le lecteur à fournir un travail d'interprétation difficile pour accéder à un résultat intelligible. Or, toute activité interprétative s'avère parfois inutile : nous avons beau dévoiler et démasquer ; derrière les masques et les voiles, nous ne trouvons souvent rien.

Notre intention dans ce chapitre est d'éclaircir le plus possible la conception théâtrale de Genet (ce qui d'ailleurs ne lui aurait guère plu) et de voir s'il est possible d'aboutir en fin de compte à autre chose qu'au vide. Ce, pour nous préparer aux lectures qui vont suivre. Dans cette recherche de clarté, nous consulterons des ouvrages de quelques critiques genétiens, (notamment Michel Corvin, Bernard Dort, Jean Gitenet, Gene A. Plunka et Marie Redonnet, dont les remarques lucides nous aiderons beaucoup), et nous comparerons les idées

¹⁷ Désormais nommé « Ce qui est resté... ».

¹⁸ Outre ces textes, Genet a exprimé des idées portant sur le théâtre dans certains entretiens (rassemblés dans Genet, 1991, *L'Ennemi déclaré*, Paris : Gallimard), ainsi que dans les pièces mêmes.

esthétiques de Genet avec celles de Nietzsche et d'Artaud¹⁹. Le matériel intellectuel des textes théoriques de Genet étant très vaste et profond, cette présentation sera nécessairement réductrice ; elle n'est en effet qu'une initiation.

Notre démarche suit des pistes structurelles simples, données par Genet ; les différents thèmes seront insérés au fur et à mesure que nous avançons dans le domaine formel. Ainsi, dans un premier temps, nous démontrerons l'importance de la séparation entre la vie (ou « l'univers réel », comme le dit Genet) et la scène (ou « l'univers esthétique ») – c'est-à-dire l'importance du rejet des modèles théâtraux et sociaux conventionnels –, avant de signaler comment, dans un certain temps et espace qui sont ceux du lieu théâtral, ces deux extrémités se rencontrent afin de piéger le spectateur. Ensuite, nous regarderons de plus près la plaque tournante de l'œuvre genétienne : l'« identité universelle à tous les hommes » (Genet 1968 : 22). Et, finalement, nous verrons comment, dans un mouvement spiroïdal et donc infini, le théâtre rêvé par Genet, se précipite toujours vers le vide ou vers une entité significative qui reste à définir²⁰. Cette démarche est familière à celle des « trois niveaux de réflexion et d'écriture » qui selon Michel Corvin « s'imbriquent [...] et s'épaulent [...] dans le théâtre de Genet » (Corvin 1996 : 113) : premièrement, une évacuation du « “fumier” et [du] “purin” qu'est le théâtre usuel » (le lecteur notera que notre approche souligne l'importance d'évacuer non seulement les modèles théâtraux, mais aussi les modèles sociaux de la civilisation occidentale) ; ensuite, une « conception éthique, largement autobiographique, du statut d'artiste » ; et enfin, « le recours au théâtre comme meilleur moyen d'exalter l'apparence » (Corvin 1996 : 113-115), cette apparence qui, paradoxalement, « montre le vide » (Genet 1968 : 13).

Le premier extrait qui figure ici en exergue, tiré de « L'étrange mot d... », montre la démarche de l'auteur dramatique telle que la conçoit Genet : la création littéraire s'effectue dans un mouvement circulaire. En partant du vide qu'il perçoit en lui-même, comme une révélation, une « illumination », l'auteur organise une « architecture verbale » – le texte littéraire –, et cette construction artistique indique donc – au lecteur – que « de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide ». Ceci est décrit de la façon suivante par Michel Corvin : « Structure en boucle de la création théâtrale : Genet part de lui, écrivain, et aboutit à

¹⁹ Malgré le fait que, comme le constate Bernard Dort dans « Genet ou le combat avec le théâtre », « la démarche de Genet demeure fondamentalement différente de celle d'Artaud » (1971 : 178), et que Genet, à en croire Roger Blin, « n'[ait] pas été influencé par Artaud. Il l'a peu lu » (Knapp 1972 : 40), certaines des idées de ces deux dramaturges sont d'une telle ressemblance que nous ne pouvons nous passer de l'évoquer, ce que nous allons faire au fur et à mesure que ces idées se manifestent.

²⁰ Les deux extraits cités en exergue de ce chapitre signalent le clivage dans l'intention esthétique de Genet : dans l'une, il est question de « signification » ; dans l'autre de « vide » et d'« apparence ».

lui, c'est-à-dire au vide » (Corvin 1996 : 112). Genet se montre donc par le biais de l'art (l'apparence), ou plutôt, comme nous le verrons (cf. infra pp. 36-37), il montre ce qu'il a vu en lui-même et qui se trouve en nous tous. Comme l'artiste a été illuminé, il cherche à nous illuminer.

Le deuxième extrait cité en exergue de ce chapitre, est le seul paragraphe du « Comment jouer *Le Balcon* » qui semble se détacher de son contexte spécifique. Certes, Genet parle-t-il ici du *Balcon*, mais il nous semble tout de même que le principe de « la glorification de l'Image et du Reflet » comme seule révélatrice de signification peut aussi s'appliquer aux autres pièces de Genet, voire former une des bases de sa conception théorique du théâtre. La glorification, renvoyant au contexte religieux, situe l'Image et le Reflet (notez les majuscules allégorisantes) à la place de Dieu. En divinisant ainsi l'Image et le Reflet, Genet réfute l'idée d'un théâtre politique direct – son intention est, comme nous l'avons déjà vu (cf. supra p. 17), de « cristalliser une émotion théâtrale et dramatique » (Genet 1991 : 23) – pour prôner l'importance d'un théâtre sur le théâtre. Le rapport avec « l'univers réel » n'est pas pour autant inexistant dans le théâtre de Genet ; en effet, l'intention esthétique semble se lier à un dessein social. Comme le signale Sidsel Ågård dans son étude *Jeu d'apparence et de réalité dans Les Bonnes, Le Balcon et Les Nègres de Jean Genet*, deux questions se posent par rapport à l'intention théâtrale de Genet, l'une esthétique, l'autre par rapport à la « fonction du théâtre dans la société » (Ågård 1976 : 4) : « “Qu'est-ce que le théâtre” ?, “Que peut le théâtre” ? » (Ågård 1976 : 5).

1. Univers réel et univers esthétique

Dans la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », un texte très polémique, Genet annonce avec éclat qu'il n'aime pas le théâtre – ou plus précisément, le théâtre occidental. Ce n'est pas une critique théâtrale conventionnelle qui s'y formule, mais des idées « négatives » : Genet y montre ce qui manque au théâtre occidental par rapport au théâtre oriental²¹. Un poète occidental ne peut que « rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond des symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti » (Genet 1990 : 101-102), car il se heurtera à la trivialité des comédiens et des « gens de

²¹ Théâtre qu'il ne connaît cependant pas – ce n'est qu'en 1969 qu'il le vit pour la première fois (il s'agissait du nô japonais). Il se base sur ce qu'on lui a rapporté et l'idée qu'il s'en fait. L'opposition théâtre occidental-théâtre oriental rappelle Artaud, à cette différence près, que celui-ci connaissait déjà le théâtre oriental quand il le décrivit pour la première fois.

théâtre » : « On ne peut rien attendre d'un métier qui s'exerce avec si peu de gravité ni de recueillement » (Genet 1990 : 102). Le théâtre occidental est caractérisé par l'exhibitionnisme et la reconnaissance complaisante ; le théâtre dont rêve Genet est rempli de gravité, de recueillement, de courage et de renoncement²². La scène occidentale est une mascarade, une légèreté divertissante dépourvue de cérémonie : « même les très belles pièces occidentales ont un air de chienlit, de mascarades, non de cérémonies » (Genet 1990 : 102-103). Seule la cérémonie, grave et solennelle, pourrait donner au théâtre la dignité qu'il mérite.

Les idées d'Artaud résonnent dans le texte de Genet, non seulement au niveau de la gravité de la représentation théâtrale, mais aussi au niveau du langage : « Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots » (Artaud 1997 : 192). Le langage du théâtre conventionnel est trop borné, c'est un langage imité, sans pouvoir créatif. Une différence importante entre le théâtre occidental et le théâtre rêvé par Genet est celle de l'identification psychologique de l'acteur occidental, par opposition au « signe chargé de signes » (Genet 1990 : 102) désiré par Genet :

[...] déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes et non des Dieux, je tâchai d'obtenir un décalage qui, permettant un ton déclamatoire, porterait le théâtre sur le théâtre. 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 spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter. (Genet 1990 : 103)

Curieuse figure de rhétorique que la métaphore, qui transporte une entité appartenant à un domaine dans un autre, donnant ainsi à une image concrète un sens spirituel ou faisant d'une entité abstraite une figure matérialisée ; curieuse figure de rhétorique que celle qui pour un moment fait disparaître son « comparé » pour n'être que « comparant » (Morier 1975 : 646), aussi éloigné que possible de ce qu'il doit d'abord signifier, mais qui s'y rattache pour « unir par ce seul lien l'auteur au spectateur ». Le décalage entre signifié et signifiant ne peut donc être total, le comparé ne peut complètement disparaître, soit, mais quel est ce lien, ce seul lien entre comparé et comparant qui unit l'auteur au spectateur ?

Un des concepts principaux dans la pensée critique de Genet est l'opposition entre la scène et la vie. Comme nous l'avons déjà signalé, ce n'est pas uniquement le théâtre

²² « L'avertissement » du *Balcon* en dit long : « Que le mal sur la scène explose » (Genet 1968 : 35). La catharsis est bannie du monde théâtral de Genet ; il se rapproche en ceci du dionysiaque de Nietzsche, ce à quoi nous reviendrons.

occidental que réfute Genet, mais toute société occidentale. L'idée de cet écart est, comme nous venons de le voir, déjà présente dans la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert ». De même, Genet évoque une distinction entre univers « réel » et univers « esthétique » dans le petit texte théorique « Fragments », aussi paru en 1954 :

Je nommerai réel tout événement qui peut être le point de départ d'une morale, c'est-à-dire d'une règle sur quoi reposent les rapports de tous les hommes. Le mot qui semble devoir les exprimer serait le mot équité. Une attitude irréaliste est celle qui logiquement conduit à l'esthétique. (Genet 1990 : 78)

Ce concept sera repris de façon plus claire dans les « Lettres à Roger Blin », texte traitant de la création des *Paravents* à l'Odéon en 1966 (mise en scène de Roger Blin) : « Il s'agit, bien sûr, d'un comportement théâtral, et j'ai pris soin de préciser que la scène s'oppose à la vie. Ma pièce [...] se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène » (Genet 1968 : 228). Toute société repose ainsi sur une morale, mais il nous semble que c'est avant tout la morale de la civilisation occidentale – vécue par Genet comme répressive et excluante – qui doit être chassée du domaine de l'art (ce n'est donc pas uniquement la « luminosité analyste » – cf. supra p. 23 – que réprouve Genet, mais aussi la morale fabriquée pour disculper une société injuste). Ainsi, pour Genet, vie et scène sont deux mondes distincts : l'un rejette le mystère loué par l'autre et construit des barrières brisées par l'autre. Et il ne s'agit pas uniquement de deux *lieux* divergents : comme le montre Genet dans « L'étrange mot d'... », un « autre temps » est également nécessaire :

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 aussi 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 théâtral étant suspendu, hors du temps historiquement compté, sur son propre temps dramatique –, c'est au profit d'une libération vertigineuse. (Genet 1968 : 10)

Même si, alors, le public garde dans un petit coin le souvenir du temps historique (le temps des Occidents, qui se réfère à la date que l'on prétend être la date de naissance du Christ, l'Avènement), l'autre temps, le temps propre à l'univers esthétique – temps sans commencement ni fin, c'est-à-dire circulaire (comme souvent dans les civilisations de

l'Orient) ou autrement infini²³ – est vécu pleinement par chaque spectateur. Ceci ébranle à la fois conventions historiques et conventions sociales (car notre société et notre temps ont des bases fixes ; le temps sans commencement ni fin les trouble donc nécessairement), et ce au profit d'une « libération vertigineuse ». Vertige causé par le fait que le temps infini nous est étranger et menaçant (même si le temps à bases fixes n'est pas plus intelligible que le temps infini, ce premier est reposant puisque connu et intégré dans notre mode de pensée occidental). Vertige causé aussi par le fait que, comme le souligne Gene A. Plunka dans son livre *The Rites of Passage of Jean Genet*, l'activité artistique telle que la conçoit Genet est liée au danger : « *Genet viewed playwriting as risk taking, a substitute for theft* » (Plunka 1992 : 128). Libération parce que notre mode de pensée occidental est la prison la plus sévère qui soit – citons Redonnet : « Pour donner à voir le monde, il faut sortir de l'espace-temps qui *emprisonne* notre vision » (Redonnet 2000 : 135, c'est nous qui soulignons). Cette libération est d'ailleurs aussi évoquée dans les lettres à Roger Blin, quoique sous un angle différent : « la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles » (Genet 1968 : 222), et il faut « crever ce qui nous sépare des morts » (Genet 1968 : 221). L'univers esthétique est pour Genet le domaine de la mort – ou des morts²⁴ – puisque la vie, c'est-à-dire le monde extérieur de la morale occidentale, s'oppose à la mort, comme les vivants aux morts. Toutes les libertés sont possibles puisque nous sommes au-delà de la morale, et c'est pour cela que les gestes des acteurs doivent être « sans rapport avec ceux qu'ils ont dans la vie » (Genet 1968 : 222) : rappeler les gestes du monde moral qu'est la vie, équivaut à inclure la morale dans le monde esthétique, ce qui enlèvera à ce dernier ses libertés²⁵.

Ceci rappelle les idées présentées par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, où l'homme rationaliste, représenté pour Nietzsche par Socrate (et à un certain degré aussi par Euripide), tue la tragédie en y incorporant la raison : « Tel est le nouvel antagonisme : socratisme contre dionysisme. La tragédie grecque en périt » (Nietzsche 1977 : 93). L'homme dionysiaque, nous semble-t-il, propose la « libération vertigineuse » dont parle Genet. *La Naissance de la tragédie* est d'ailleurs un des cinq livres qui pendant une longue période accompagnaient Genet partout²⁶, et Edmund White souligne l'importance de ce livre,

²³ « Le monde et son histoire semblent toujours être pris dans un mouvement inéluctable auquel ils ne peuvent échapper [...] Le rituel implique une fuite hors du temps vers *l'intemporalité de l'art* » (Nugent 1972 : 66, c'est nous qui soulignons).

²⁴ Comme il le soutient dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti », « l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts » (Genet 1979 : 43).

²⁵ Ainsi, lorsque Genet dans « Le Funambule » dit à Abdallah : « [...] veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil » (Genet 1979 : 12), c'est pour s'assurer que son ami sera complètement libre et entièrement dans le domaine de l'art lorsqu'il est sur le fil.

²⁶ Les quatre autres sont : les Poésies de Villon, Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud (cf. Genet 1991 : 332).

en soutenant que c'est « l'un des livres préférés de Genet – et qui a exercé une influence déterminante sur sa conception du théâtre » (White 1990 : 25). Dans une lettre à son traducteur américain, Bernard Frechtman, Genet avoue son admiration pour « ce petit Boche de vingt-quatre ans » (d'après Genet, l'âge de Nietzsche lorsqu'il écrivit *La Naissance de la tragédie*) et écrit même : « Je comprends le théâtre exactement comme lui » (Extraits cités par White 1993 : 454).

La problématique de l'opposition entre la vie et la scène est primordiale dans l'œuvre théâtrale de Genet, et il s'agit de bien plus qu'une simple dichotomie entre l'être et le paraître. Premièrement, parce que Genet aime déconcerter : « Ce qui me paraît bien aussi, c'est que, de temps en temps et afin de souligner – ou si vous voulez valoriser – la stylisation du jeu et de la diction, vous trouviez quelques attitudes ou des tons de voix plus réalistes » (Genet 1968 : 225). Il faut donc des détails réalistes à côté des détails stylisés, pour valoriser ceux-ci, pour une *convention consciente* (cf. Meyerhold 1963 : 42-43 – convention consciente à l'opposition de la convention implicite de l'illusion réaliste) de ce qui se passe : Vous êtes au théâtre ! Ceci est un monde à part. Deuxièmement, le paraître, lui aussi, est scindé : dans le troisième paragraphe de la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », Genet évoque le sacrifice de la messe (la Cène), « le plus haut drame moderne », et peut-être aussi le plus réussi, puisque « le point de départ disparaît sous la profusion des ornements et des symboles », soit exactement ce vers quoi aspire l'homme de théâtre Genet : « Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation » Lorsque le prêtre élève l'hostie, lorsque l'« apparence apparaît » devant nous et que nous inclinons les têtes²⁷, sous quelle forme apparaît-elle ? « Le prêtre seul le sait, peut-être est-ce Dieu lui-même ou une simple pastille blanche qu'il tient au bout de ses quatre doigts ? » (Genet 1990 : 105) Moment théâtral plus réussi encore : quand le prêtre *donne* l'eucharistie aux fidèles. Comme l'a démontré Pierre Piret dans son cours sur le théâtre moderne (v. bibliographie), l'hostie de la Cène aurait ainsi trois apparences possibles :

- 1) Pour le spectateur non-croyant, elle n'est qu'une pastille
- 2) Pour le spectateur croyant, elle symbolise le corps de Dieu
- 3) Pour le participant, elle est le véritable corps de Dieu

L'hostie *est* Dieu, puisque reconstituée : le dogme de la transsubstantiation (la présence réelle du Christ dans l'hostie), dogme reconnu par l'Église Catholique, serait donc un principe essentiel pour créer le drame dont rêve Genet. Cette tripartition des apparences de l'hostie en

²⁷ Les fidèles ne regardent pas l'hostie, puisque ce texte – tout comme les trois textes théâtraux qui nous intéressent ici – a été écrit avant la véritable révolution que représenta le concile Vatican II (1962). Les catholiques « traditionalistes » de nos jours ne baissent pas les yeux lors du moment de la transsubstantiation.

rappelle une autre, à savoir celle des trois types d'homme évoquée par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* :

- 1) L'homme rationaliste
- 2) L'homme apollinien
- 3) L'homme dionysiaque

Pour les deux tripartitions, 1) fait partie du monde réel, il n'accepte pas le mystère ; 2) et 3) du monde esthétique. L'homme apollinien est le spectateur croyant qui ne fait que regarder le mystère ; l'homme dionysiaque y participe. Il existe donc au sein du monde esthétique une division entre ce qu'il faut voir (l'horreur du Dionysos) et ce qui permet de voir (le voile d'Apollon), et, selon Nietzsche, l'existence de ces deux entités, l'une à côté de l'autre, est nécessaire pour la réussite de la représentation théâtrale : pour pouvoir voir la vérité effrayante offerte par Dionysos, nous sommes obligés de passer par Apollon, sans lequel cette vérité serait insupportable. Nietzsche, fortement inspiré par Schopenhauer, prescrit tout de même une attitude de rejet par rapport à toute consolation rationaliste. L'homme doit aller jusqu'au bout et regarder en face l'horreur du monde, sans la voiler de complaisance rationnelle (cette « luminosité analyste » dont parle Genet – cf. supra p. 23), même si cela le rendrait fou²⁸. Pour que la représentation théâtrale ait un sens, il faut oser le « saut dans le vide » kierkegaardien. Il faut avoir la foi. Comme le dit Genet :

Une représentation qui n'agirait pas sur mon âme est vaine. Elle est vaine si je ne crois pas à ce que je vois qui cessera – qui n'aura jamais été – quand le rideau tombera. Sans doute une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la foi religieuse l'efficace de la beauté. (Genet 1990 : 105)

L'effet que donne la beauté devrait donc prendre la place de la foi religieuse, au moins le temps de la représentation. Il faut donc *glorifier* l'Image et le Reflet, participer pleinement à la cérémonie. En effet, pour obtenir l'effet de la transsubstantiation mentionné plus haut, il faut des participants, des fidèles, non de simples spectateurs. Il faut que le public vive la pièce, que salle et scène ne fassent qu'une. Que l'univers réel et l'univers esthétique se rencontrent. Cette rencontre est aussi évoquée par Artaud : « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte » (Artaud 1997 : 148). Ainsi, l'auteur des manifestes sur le théâtre de la cruauté part d'une exigence physique ayant comme résultat souhaité un lieu unique aussi au

²⁸ Il est à cet égard intéressant de remarquer que dans le premier roman de Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1951 : 74), l'hostie est associée au poison : celui qui va jusqu'au bout du sens des choses s'empoisonne.

niveau spirituel (sans barrière *d'aucune sorte*). Chez Genet, il s'agit avant tout d'une exigence mentale, issue d'une conception philosophique personnelle des relations entre les hommes.

2. Une « identité universelle à tous les hommes »

Dans « L'Étrange mot d'... », Genet estime que l'entrée en scène du cinéma et de la télévision, qui « rempliront mieux une fonction éducatrice » (Genet 1968 : 12) que le théâtre, épure ce dernier de « ce qui l'encomrait » (Genet 1968 : 12), à savoir justement son didactisme. En effet, l'écran entre l'observateur et ce qui est observé rend impossible la fusion nécessaire au sentiment théâtral recherché par Genet²⁹. Ces deux nouveaux médias – puisque incapables d'unir public et acteurs comme le peut le théâtre – peuvent ainsi sans perte s'occuper de politique ou de morale, et ouvrir la voie à un théâtre cérémoniel et libre, où les hommes peuvent entrer en contact direct avec le monde esthétique³⁰. Cette synthèse entre salle et scène est également évoquée dans les lettres à Roger Blin, où Genet insiste sur ce qu'une lumière très forte éclaire et la scène et la salle, afin que « chaque acteur n'aille pas noyer une erreur, une faute passagère, son épuisement ou son indifférence dans une salvatrice obscurité » (Genet 1968 : 249), et que personne – ni public, ni acteurs – n'arrive à « s'à-demi dissimuler » (Genet 1968 : 261). Le but de ce « plein feu » (Genet 1968 : 249) est ainsi de lier salle et scène dans une responsabilité commune, qui est celle d'empêcher la présence du monde réel dans la salle : tous visibles, tous éclairés de la même lumière obligeante, acteurs et spectateurs doivent fusionner dans le monde esthétique.

Pour un bref moment, univers réel et univers esthétique se rencontrent donc, et Genet souligne dans plusieurs textes que cette rencontre doit être d'une intensité extrême : « Je voudrais qu'elle [la représentation] soit si forte et si dense qu'elle illumine, par ses prolongements, le monde des morts [note : ou plus justement de la mort] – des milliards de milliards – et celui des vivants qui viendront (mais c'est moins important) » (Genet 1968 : 221). Les préparations devront être longues et laborieuses pour aboutir à une telle « fête unique » (Genet 1968 : 221), et une seule représentation devrait suffire pour provoquer l'effet souhaité :

²⁹ Ceci vaut surtout pour la télévision, devant laquelle on est souvent seul. Dans la salle de cinéma, les spectateurs peuvent au moins être liés entre eux, même si l'écran rend impossible l'union salle-scène.

³⁰ De même, la photographie remplirait l'ancienne fonction représentative et réductrice des sculptures. Dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti », Genet ne cesse de souligner à quel point il adore *toucher* les sculptures de l'artiste, les *sentir* sous sa paume ; une photographie ne peut, bien évidemment, jamais procurer une telle sensation.

[...] il me semble que l'important n'est pas de multiplier le nombre des représentations afin que le plus grand nombre de spectateurs en profitent (?) mais de faire que les essais – que l'on nomme représentations – aboutissent à une seule représentation, dont l'intensité serait si grande, et son rayonnement, que, par ce qu'elle aurait embrasé dans chaque spectateur, cela suffirait pour illuminer ceux qui n'y auraient pas participé, et en eux jeter le trouble. (Genet 1968 : 15)

La remarque que fait Bernard Dort dans son article « Le théâtre : une féerie sans réplique », est à cet égard révélatrice : « [...] ce que Genet célèbre dans la fête, c'est sa soudaineté, son caractère à la fois radical et éphémère, et surtout le fait [...] qu'elle ne peut se reproduire » (Dort 1993 : 48). Ce n'est que dans l'instantané que l'homme – ici le spectateur – peut rentrer en contact avec le mystère. Car l'effet de la participation sur le spectateur serait quelque chose de plus fort encore que le trouble, puisque c'est cet effet qui doit illuminer ceux qui n'ont *pas* participé, et jeter le trouble *en eux*. La comparaison déjà évoquée (cf. supra p. 27) avec l'Avènement (Genet 1968 : 10) est lumineuse : ils étaient peu à y assister, mais innombrables à le louer. Et il y a plusieurs Avènements possibles ; en effet, chaque pièce (ou chaque scène³¹) en serait un : « [...] n'importe quel événement visible ou non, s'il est isolé, je veux dire fragmenté dans le continu, peut, s'il est bien conduit, servir de prétexte ou encore être le point de départ et d'arrivée d'un acte théâtral » (Genet 1968 : 13). Genet compare alors la représentation théâtrale à *un* Avènement, comme Artaud la compare à la peste : sa force serait telle qu'il dépasserait le cadre du lieu théâtral pour inonder le monde³². C'est dans ce sens-là, nous semble-t-il, que le théâtre de Genet peut être considéré comme politique – indirectement – en ce qu'il éparpille dans le monde réel des valeurs autres que celles instaurées par les pouvoirs occidentaux. Il ne faut pas que le monde réel apporte quoi que ce soit au monde esthétique, mais que ce dernier, par ce qu'il « embrase » dans les quelques spectateurs devenus participants, s'éparse petit à petit dans le monde réel. Si le théâtre de Genet puise sa source dans ce qui n'est pas connu de notre monde, c'est justement pour, à son tour, y parsemer l'inconnu.

Il est donc capital que le spectateur – qui vient du dehors, du monde réel – s'intègre au monde esthétique le temps du spectacle, tout comme il est capital que l'observateur en face d'une sculpture de Giacometti – ou en face d'un quelconque objet qu'il désire voir en tant que

³¹ « Chacune des scènes de chacun des tableaux doit être mise au point et jouée avec la rigueur d'une petite pièce, qui serait une totalité » (Genet 1968 : 235).

³² « Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. [...] Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation » (Artaud 1997 : 39).

tel (pour voir la valeur propre de cet objet) – « cesse d'être présent » (Genet 1979 : 58), temporellement et spatialement parlant. Pour ce faire, il faut cesser d'être ce que l'on est dans la vie de tous les jours, s'effacer devant l'œuvre d'art, voire effacer tout ce qui entoure l'œuvre d'art, et qui n'est pas du monde esthétique. Il faut *isoler* l'œuvre d'art afin qu'elle seule n'apparaisse : « Cette capacité d'isoler un objet et de faire affluer en lui ses propres, ses seules significations n'est possible que par l'abolition historique de celui qui regarde » (Genet 1979 : 58).

Genet préconise donc « l'abolition historique de celui qui regarde [...] de sorte qu'il ne devient pas une sorte de présent éternel, mais plutôt une course vertigineuse et ininterrompue d'un passé vers un futur, une oscillation d'un extrême à l'autre » (Genet 1979 : 58). Au sujet des sculptures de Giacometti, telles qu'elles sont vues par Genet, Marie Redonnet maintient qu'elles sont prises dans une « tension entre deux extrêmes », donnant ainsi « l'impression d'être toujours en mouvement entre l'infiniment lointain et l'infiniment proche ». Et elle précise : « Isolées dans un espace-temps qui leur sont propres, prises dans un incessant mouvement, elles possèdent une densité moléculaire extrême. En elles s'est amassée toute la vie vivante » (Redonnet 2000 : 135). Ainsi, et l'observateur et l'œuvre d'art se trouvent, puisque purgés du temps historique, unis et isolés dans l'univers esthétique (un temps et un lieu relatifs), en mouvement perpétuel, ce qui remplit à l'abondance – ou densifie, si l'on veut – l'œuvre d'art, qui contient maintenant l'observateur.

Nous apprenons tôt dans « Lettres à Roger Blin » que la voix des acteurs doit être « déplacée » (Genet 1968 : 222), et plus loin qu'il s'agit d'une « fête dont les éléments sont disparates » (Genet 1968 : 223). La discordance est un procédé qui est cher à Genet, combattant avec tous les moyens l'exigence de clarté incrustée dans les civilisations occidentales. Ceci est développé de façon plus profonde dans cet extrait d'une lettre à Antoine Bourseiller (qui monta *Le Balcon* à Marseille en 1969 et plus tard à Paris en 1975) :

Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie. La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroir, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques : elle est dans une voix qui se casse sur un mot – alors qu'elle devrait se casser sur un autre – mais il faut trouver le mot et la voix ; elle est [la féerie] dans un geste qui n'est pas à sa place à cet instant. (Genet 1993 : 95)

Comme le veut la tradition moderniste, la dissonance règne : cette voix et ce geste inattendus, dans l'espace et dans le temps (puisque c'est à « cet instant » que le geste n'est pas à sa place), montrent que nous sommes dans un univers autre que celui où nous vivons tous les jours, mais il s'agit surtout d'une opposition entre l'attente du monde réel (nous l'avons déjà

vu : le spectateur ne peut complètement s'en défaire) et les événements du monde esthétique. Le spectateur est ainsi pris au piège par Genet, qui, comme Artaud, cherche toujours à déconcerter le public : « *Artaud wanted to surprise and shock the spectator into a new state of awareness [...], Genet also sees the stage as a place of surprise, fascination and wonder* » (Plunka 1992 : 138). « Tu ne viens pas divertir le public, mais le fasciner » (Genet 1979 : 17), écrit Genet en s'adressant au funambule ; public fasciné, donc, sous l'emprise du pouvoir magique de l'art.

Comme nous le verrons, ce nouvel état de conscience est aussi un des buts de Genet. Le spectateur, qui doit veiller à ne pas introduire des valeurs du monde du dehors dans le domaine de l'œuvre d'art, qui doit s'effacer devant l'œuvre d'art au point d'en devenir une partie, ne sortira pas *purgé* de cette expérience, mais l'effet de l'œuvre d'art, si c'est une réussite, changera radicalement son regard sur le monde.

Dans la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », prenant à titre d'exemple une anecdote de Sartre à propos d'une représentation dans un camp de prisonniers durant la deuxième guerre mondiale (par les captifs et pour les captifs, ce spectacle évoqua la présence de la Patrie dans la salle) Genet propose la nécessité de l'Ennemi commun pour pouvoir lier spectateurs et acteurs : « Un théâtre clandestin, où l'on viendrait en secret, la nuit et masqué, un théâtre dans les catacombes serait encore possible. Il suffirait de découvrir – ou de créer – l'Ennemi commun, puis la Patrie à préserver ou à retrouver » (Genet 1990 : 106). À défaut d'Ennemi, il faudrait choisir la Mort, idée qui est infiniment développée dans « L'Étrange mot d'... », où Genet suggère le cimetière ou le crématoire comme les seuls sites dignes d'accueillir un théâtre : « 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 digère » (Genet 1968 : 10). Dans les sociétés modernes, on essaye de se défaire des morts et de la pensée troublante de la Mort en plaçant les cimetières loin des villes ou dans leurs périphéries, ce qui, selon Genet, menace le théâtre. Un cimetière vivant, ou un crématoire vivant (c'est-à-dire où l'on enterre ou brûle encore des cadavres), placé au centre de la ville, donnerait la gravité et la solennité conformes au « théâtre monumental » ayant « autant d'importance que le Palais de Justice, que le monument aux morts, que la cathédrale [...] » (Genet 1968 : 14), qui résiderait au centre de ce cimetière ou dans l'ombre de la cheminée fumante de ce crématoire. Genet désire transporter la dignité, la sérénité, et surtout le mystère du cimetière, sur le théâtre. Ainsi, comme le dit Plunka, ce sont les *qualités* du cimetière qui intéressent Genet : « *Genet envisions a theater that has the qualities of a cemetery : solemn, serious, awe-inspiring, ceremonial, tinged with a sense of wonder and mystery* » (Plunka 1992 : 129). En même temps, le cimetière est aussi

nécessaire pour choisir le « bon public », celui qui serait apte à s'effacer devant l'œuvre d'art pour ensuite jeter le trouble en ceux qui le rencontrent dans le monde réel : « Quant au public, seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté avec un mystère » (1968 : 15). Nous retrouvons à peu près la même exigence chez Artaud :

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais son sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés, de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier. (Artaud 1961 : 7)

Comme toujours, l'intention d'Artaud est beaucoup plus physique que celle de Genet, qui opère surtout dans le domaine mental (la peur provoquée par une promenade nocturne dans un cimetière est bien différente que celle qu'incite un dentiste ou un chirurgien), mais pour les deux, l'œuvre d'art est liée au danger et à la peur. « Tu dois risquer une mort physique définitive, dit Genet au funambule. La dramaturgie du cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent » (Genet 1979 : 15). L'artiste tient ainsi un rôle périlleux, et le spectateur doit l'accompagner dans le péril. Dans « Le Funambule », Genet nous fait part de sa propre expérience en tant que spectateur : présent lors d'un spectacle nocturne de Camilla Meyer, funambule allemande, Genet est très déçu par les autres spectateurs, qui baissent leurs têtes ou cachent les yeux avec leurs mains lorsque Meyer frôle la mort trente mètres au-dessus des pavés d'une cour marseillaise. « Ainsi le public refusait cette politesse à l'acrobate : faire l'effort de la fixer quand elle frôle la mort », écrit-il, et lorsque Abdallah, à qui il relate cet épisode, lui demande « Et toi [...], qu'est-ce que tu faisais ? », Genet réplique : « Je regardais. Pour l'aider, pour la saluer parce qu'elle avait conduit la mort aux bords de la nuit, pour l'accompagner dans sa chute et dans sa mort » (Genet 1979 : 18).

Mais l'Ennemi et la Mort ne sont que les expressions extérieures de ce qui lie vraiment les spectateurs aux acteurs – ou à l'auteur. Le véritable lien réside dans notre inconscience collective – pour citer de nouveau Plunka : « *Genet's theater transforms the reel into the collective unconscious* » (Plunka 1992 : 131) ; il existe, selon Genet, une identité commune à tous les hommes. Lors d'un voyage en train vers 1953³³, Genet fit la rencontre d'un inconnu,

³³ Cf. White 1993 : 399 pour la date. Cet épisode est d'ailleurs évoqué deux fois par Genet, dans l'article sur Giacometti et dans le dernier article sur Rembrandt : dans le celui-là, il est inséré au milieu du texte ; dans celui-

un « petit vieux [...], sale, et manifestement méchant, certaines de ses réflexions me le prouvèrent » (Genet 1979 : 51). Et lorsque l'auteur – alors en pleine crise créatrice – regarda, malgré lui, cet homme, ce dernier leva ses yeux vers lui, « sans y prendre garde sans doute » (Genet 1968 : 22) et, comme le dit Genet, « mon regard [...] se fondit en ce regard » (Genet 1968 : 22). C'est alors que Genet se rend compte que ce regard « n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace » (Genet 1968 : 22), et il se sent écouler dans le corps de l'autre :

Je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur *en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien*. Ou plutôt : *Je m'étais écoulé*, car le regard fut si bref que je ne peux me le rappeler qu'avec l'aide de ce temps verbal. (Genet 1968 : 22-23)

Et après s'être écoulé dans le corps de l'autre, dont le physique était répugnant, Genet a « la révélation que tout homme *en vaut un autre* » (Genet 1968 : 21), que tout homme, malgré les différences de l'apparence, « est identique à un autre » (Genet 1968 : 24). Et il est important de souligner qu'il ne s'agit pas d'une prise de conscience qui résulte de réflexion, mais – et de nouveau la ressemblance avec le Nietzsche de *La Naissance de la tragédie* est éclatante – de clairvoyance, de vraie connaissance (le mot « révélation » est révélateur). Michel Corvin interprète cet événement de la façon suivante :

Genet a connu sa nuit pascalienne, anti-pascalienne si l'on préfère, qui lui a fait prendre conscience – il le relate dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* – de son irréductible anonymat et de son impossibilité de se constituer comme sujet : le même est l'autre et l'autre est moi [...] L'expérience, et au théâtre, l'obsession du reflet, du miroir, naît de cet échange. (Corvin 1996 : 110-111)

Cette attitude face à l'existence se distingue radicalement de celle propre à Sartre, où l'on s'identifie par rapport à *l'autre*, parce qu'il est différent ; ici, l'autre est moi et je suis l'autre : « Les hommes ne sont que la fragmentation de cet homme unique que chacun porte en soi. L'altérité n'existe pas, sinon celle des apparences et des images » (Redonnet 2000 : 130). Encore une fois, la dette à Nietzsche est flagrante : l'opposition entre Apollon en tant qu'idée de l'individualité (le « principium individuationis » de Leibniz) et Dionysos en tant qu'idée de la multitude que propose le philosophe allemand (Nietzsche 1977 : 44) retentit dans l'opposition entre l'idée de l'altérité et l'impossibilité de se constituer comme sujet, ce dernier étant une expérience dionysiaque par excellence.

ci, toute la colonne à gauche est consacrée à cet événement (« Ce qui est resté... » est divisé verticalement, en deux colonnes).

Cette « désagréable expérience » (Genet 1968 : 23) provoqua, d'après Genet lui-même, un bouleversement dans sa vie ; et cet événement semble en effet l'avoir aidé à trouver la nouvelle voie poétique qu'il lui fallait pour sortir de la légende statufiée par Sartre et Cocteau. Comme dans « L'étrange mot d'... », Genet joue dans le texte sur Rembrandt avec l'omission, mais cette fois, ce n'est plus un mot entier qui est omis, mais une partie du mot, et ce n'est plus uniquement une particule qui reste, mais le début du mot : « Qu'est-ce donc qui s'était écoulé de mon corps – je m'éc... – et qu'est-ce qui de ce voyageur s'écoulait de son corps ? » (Genet 1968 : 23) L'interprétation de Derrida au sujet de cette omission est lumineuse : le « je m'éc... » de Genet ouvre selon lui non seulement pour un « je m'écoulais », mais aussi pour un « je m'écrivais » (Derrida 1981 : 60). Ceci nous renvoie à l'extrait de « L'étrange mot d'... » cité en exergue de ce chapitre : l'auteur perçoit en lui-même un vide – qui est peut-être cette « impossibilité de se constituer comme sujet » évoquée par Corvin –, vide qu'il montre à ses lecteurs/spectateurs par le biais de l'écriture : Genet se montre donc, ou plutôt, puisqu'il ne peut se constituer comme sujet – puisque nous ne pouvons nous constituer comme sujet – il nous montre tous tels que nous sommes au fond, dans notre solitude la plus profonde, derrière les images factices (et cet état dépasse les distinctions monde réel-monde esthétique et Occident-Orient).

Ce seul lien évoqué dans la lettre à Jean-Jacques Pauvert (cf. supra p. 26) serait ainsi le fond des choses ; ce qui réside au fond à la fois du monde réel et esthétique³⁴, ce qui est général et qui dans les deux mondes trouve des formes spécifiques et autonomes. Pour Marie Redonnet, « cette identité commune, c'est la solitude de l'homme dépouillé de ses images et rencontrant cette blessure profonde que chacun porte au plus secret de soi » (Redonnet 2000 : 129). Ce que constate Genet dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti » : « l'œuvre de Giacometti communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose » (Genet 1979 : 48), et cette solitude, qui est au fond de nous, est « notre gloire la plus sûre » (Genet 1979 : 48). Les derniers mots de ce texte sont les paroles d'une des sculptures de Giacometti : « Je suis seul [...], donc pris dans une nécessité contre laquelle vous ne pouvez rien. Si je ne suis que ce que je suis, je suis indestructible. Étant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre » (Genet 1979 : 73).

Comme pour Nietzsche, la tragédie grecque « n'est pas autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment

³⁴ Ce fond des choses se rapproche, nous semble-t-il, à ce que Deleuze appelle le couple étrange de « Mondes originaires-Pulsions élémentaires » (Deleuze 1983 : 173-175). Discussion qui malheureusement dépasse le cadre de cette étude.

renouvelé » (Nietzsche 1977 : 74), le théâtre est pour Genet l'inconscience collective de la condition humaine qui ne peut s'exprimer que par des images construites, instaurées et acceptées par la société, servant à organiser cette société (ce sont souvent des images de pouvoir, représentant un ordre qui pour Genet est à jamais réprimant, mais, comme nous remarquerons plus loin – cf. infra p. 54 –, toute révolution est impossible, car même si les révolutionnaires établissent un nouvel ordre, ce ne sera qu'un nouvel ordre *imaginaire*). Afin que resplendisse cette identité commune à tous les hommes, Genet cherche sans cesse dans son théâtre à détruire les images à travers lesquelles il s'exprime. Bernard Dort écrit au sujet du théâtre occidental – et cela vaut aussi pour la société occidentale – que représentent ces images, que « Genet ne le célèbre que pour mieux le détruire » (Dort 1971 : 179). Nous arrivons alors à notre préoccupation première dans cette étude : l'évolution de quelques-unes de ces images dans l'œuvre théâtrale de Genet (celles des ecclésiastiques et des prostituées), et le chœur dionysiaque qui se cache à moitié derrière ces images dans l'unique but d'exploser dans toute sa gloire après leur destruction. Le théâtre de Genet est rempli de marches funèbres et de « De profundis ».

3. Le vide de la beauté ou la beauté du vide

Comme nous l'avons déjà vu (cf. supra p. 32), n'importe quel événement peut selon Genet servir de point de départ et d'arrivée de l'acte théâtral. Genet ajoute tout de même une exigence importante : « N'importe quel événement vécu par nous, d'une façon ou d'une autre, mais dont nous aurons ressenti la brûlure causée par un feu qui ne pourra s'éteindre que s'il est attisé » (Genet 1968 : 13, c'est nous qui soulignons). Il faut ainsi nourrir le feu pour l'éteindre, il faut, comme mentionné plus haut (cf. supra p. 26), « que le mal sur la scène explose » (Genet 1968 : 35). Il ne s'agit pas (il faut le répéter) de catharsis, puisque la brûlure *reste*, mais d'une autre sorte de sagesse qui dépasse les limites du monde dit « réel » (comme la conscience dionysiaque de l'impossibilité des hommes à se constituer comme sujet), et qui ne peut être présentée que sous la forme de l'oxymore ou du paradoxe.

Cette sagesse ne console pas. Au contraire, elle enlève tout repos : la « course vertigineuse et ininterrompue d'un passé vers un futur », cette « oscillation d'un extrême à l'autre » (Genet 1979 : 58), déjà évoquée (cf. supra p. 33), permet non seulement à densifier l'œuvre d'art ; il s'agit aussi une course « empêchant le repos » (Genet 1979 : 58). Comme le souligne Bernard Dort, cette absence de repos est étroitement liée à l'absence de catharsis : « Il [Genet] lui [le

spectateur] refuse toute tranquillité. Il lui interdit la catharsis » (Dort 1993 : 50). Qui montre l'horreur sans proposer de catharsis, perturbe nécessairement le spectateur. Ce faible qu'a Genet pour l'absence de calme s'inscrit dans sa récusation des traditions théâtrales et sociales occidentales (qui cherchent, comme nous l'avons vu – cf. supra p. 26 – à alléger, voire éliminer toute sensation troublante), et il n'est pas le premier artiste occidental à rejeter la consolation. Ce qui fascine Genet devant l'œuvre de Giacometti est justement la perturbation : « Autour d'elles [les sculptures de Giacometti] l'espace vibre. Rien n'est plus en repos » (Genet 1979 : 64). De même, Artaud soutient qu' « une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens » (Artaud 1997 : 40-41).

Cette absence de repos qui dépasse le trouble a toutefois un sens (il y a rarement de provocation gratuite chez Genet). Au sujet des *Paravents*, Genet écrit dans une lettre à Roger Blin : « Mon but, en l'écrivant [*Les Paravents*], était de déchirer le spectateur, pas de l'apaiser, mais de le déchirer pour lui permettre d'entendre une musique très douce, pas un prêche, ni des cuivres » (Dichy et Peskine 1991 : 16). Donc, pas un discours moraliste et dur, mais une mélodie douce qui ne pourra s'introduire dans le spectateur que s'il n'est préalablement déchiré.

Genet s'approche en ceci d'une convention esthétique romantique plutôt que moderne : après le déchirement, une « musique douce » nous attend. Il y aurait ainsi un sens à l'art, qui est peut-être celui de donner à voir la beauté de tout être – Giacometti dit, en s'adressant à Genet, son modèle : « “Comme vous êtes beau” [...] “Comme tout le monde, hein ? Ni plus, ni moins” » (Genet 1979 : 71). Même derrière les ordures, derrière les odeurs infâmes et les apparences grotesques se trouve une beauté qui est celle de simplement exister, d'être unique. Comme tout le monde. De même, Rembrandt – d'après Genet – vers la fin de sa vie, « découvrira encore ceci : chaque objet possède sa propre magnificence, ni plus, ni moins grande que celle de tout autre » (Genet 1979 : 35). Selon Marie Redonnet, Rembrandt et Giacometti ont eu une sorte de fonction de maître pour l'élève Genet, ils lui ont tous les deux montré la voie à sa nouvelle esthétique (il aurait découvert Rembrandt en 1952, et Giacometti en 1954³⁵). Ainsi, « la peinture de Rembrandt est pour Genet une grande leçon de réel. Il ne s'agit pas de cacher la laideur et la pourriture, mais de les faire resplendir par l'amour » (Redonnet 2000 : 133), tandis que Giacometti « ouvre à Genet la voie du blanc » (Redonnet 2000 : 136)³⁶. Il nous semble en effet qu'il existe dans la nouvelle esthétique de Genet une

³⁵ Cf. White 1993 : 402-403.

³⁶ « En réussissant à faire exister le blanc, Giacometti rend sensible l'invisible, donne réalité à l'absence » (Redonnet 2000 : 136).

dialectique entre signification et absence de signification. Dialectique confuse, certes, mais irrévocablement présente, voire dominante dans l'œuvre genétienne.

Michel Corvin évoque à cet égard la relation entre beauté et forme, la beauté du verbe, pour reprendre une formule chère à Genet : « La forme en effet c'est aussi la beauté (*forma*, disaient les Latins), une apparence, certes, mais forte d'une créativité que Genet appelle chant ou langage : seul ce chant donnera aux "vérités" intimes, "celles qui ne sont pas démontrables", une positivité propre à asseoir l'être du néant » (Corvin 1996 : 111). Mais il ne s'agit pas uniquement de la beauté que procure la forme. En effet, la beauté en tant que fin en soi de l'art de Genet est invoquée par de nombreux critiques génétiques : Robert Nugent, qui, dans son article « Sculpture et théâtre », compare les œuvres de Genet et Giacometti, dit ceci : « Une fois la signification trouvée, voici l'instant de vérité, qui, par sa brutalité même, son horreur, par la fascination qu'exercent la perversité et la laideur, crée une beauté intense, très réelle et très pure » (Nugent 1972 : 67). Paradoxalement, le vide en tant que fin en soi n'est pas moins commenté par les critiques : Bernard Dort dans son article « Genet ou le combat avec le théâtre » – avec le sous-titre « Une "célébration de rien" » – soutient que « pour Genet, [le théâtre] doit demeurer [...] une célébration sans contenu » (Dort 1971 : 180). Mais lorsque la pièce (il s'agit ici des *Paravents*) « n'est la célébration de rien », cela signifie-t-il, comme l'indique Dort par son sous-titre, qu'elle *est* la célébration de *rien* ? Question peut-être légèrement pédante, mais il nous semble important de souligner que l'esthétique de Genet ne propose pas de réponses simples, que sens et non-sens – expression à prendre au pied de la lettre – s'entremêlent.

L'idée que Genet chante les proscrits de ce monde, glorifie le mal, nous montre avec une délicatesse rare la beauté de l'ordure, semble être acceptée par tout critique génétique, il en va de même pour l'idée qu'il ne fait que dévoiler le vide de l'existence. Pour Michel Corvin, le théâtre de Genet cherche toujours à déstabiliser : « entreprise généralisée de déstabilisation, le théâtre est un piège pour le spectateur qui ne sait plus à quoi il a affaire » (Corvin 1996 : 114). Le spectateur déconcerté, qui tâtonne dans le noir, est également évoqué par Bernard Dort, qui en même temps souligne le côté répulsif du théâtre génétique : « ce malaise qu'il cherche à provoquer tient aussi à ce que la représentation devrait amener le spectateur à douter de lui-même, à ne plus savoir s'il est encore ce qu'il croyait être. Ce spectateur est doublement *ravi*. Il demeure suspendu entre l'assentiment et la répulsion, entre le rire et l'effroi » (Dort 1993 : 50). Ainsi, ce qui règne dans l'œuvre genétienne nous semble être avant tout le *doute*, force infernale et infinie intensifiée par les paradoxes et les oxymores fourmillant dans les textes.

Michel Corvin va jusqu'à considérer la nouvelle dramaturgie de Genet de « non plus dramatique mais poétique » (Corvin 1996 : 112)³⁷, et en précisant ses propos, il invoque une scission entre deux fins possibles de ce qu'il appelle le « boucle dialectique » de Genet :

Poétique et philosophique à nouveau car la boucle dialectique se referme *sur le vide ou sur une aporie*. Sur le vide : il n'y a pas de véritable création par les mots [...] Sur une aporie : les “vérités” ? “Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent” [...] Maître de la métaphore, Genet l'est aussi [...] de l'oxymore : “apparence qui montre le vide”, “feu qui ne pourra s'éteindre que s'il est attisé”, “ombre fraîche et torride”... Les mots, à force de tirer à hue et à dia font trembler les significations. (Corvin 1996 : 112-113, c'est nous qui soulignons)

En fin de compte, donc : vide ou aporie. Aporie dans le sens de « paradoxe », mais aussi, nous semble-t-il, dans le sens plus rare de « dubitation » (Zylberstein 1996 : 14). Les textes de Genet semblent en effet tous contenir des obstructions – des paravents, si l'on veut – rendant difficile tout travail d'interprétation, faisant barrage à toute signification absolue. L'écrivain nous force tous d'entrer dans le domaine impossible du doute, où règne une logique qui saisit, mais qui ne se saisit pas.

Ainsi, Jean Gitenet n'a pas tort, dans son article « La spirale du vide ou la fascination du sacré dans le théâtre de Jean Genet », de finir par dénoncer la structure dichotomique – l'opposition entre monde sacré³⁸ et monde profane³⁹ – qu'il propose au début. Gitenet nous signale en effet assez vite que la démarche de Genet n'est pas si simple : « Et pourtant, la structure dramatique des pièces de Genet n'est pas aussi franchement dualiste qu'elle nous apparaît au premier abord. Nous pensons qu'elle relève, en fait, d'un mouvement de construction spiraloïdal » (Gitenet 1999a : 172). Mouvement de construction « spiraloïdal », spirale du vide ; cela semble bien caractériser l'œuvre genétienne, si difficile à saisir puisque toujours renouvelée par la multitude de sens que propose un langage magique (les contradictions dans l'œuvre de Genet sont, nous semble-t-il, plusieurs voies à suivre ; ils ne s'opposent qu'en apparence). Spirale aussi – on l'aura deviné – en opposition avec la linéarité chère à l'Occident. Le théâtre de Genet n'est nullement constitué de deux pôles divergents, mais de tensions déséquilibrées :

³⁷ Il faut avouer que le langage que tient Genet dans ses pièces – et dans ses romans – appartient traditionnellement plus à la poésie qu'aux autres genres, ce qui est loin de nuire aux textes en question.

³⁸ Que l'auteur nomme également « monde de Genet » ; « Les “institutions sacrées” des pièces de Genet seraient la projection en positif d'institutions de même structure, mais négativement perçues dans le monde profane » (Gitenet 1999a : 171).

³⁹ « Nous désignons par “monde profane” l'univers référentiel que l'on peut induire, directement ou indirectement, du “monde genétien”, proposé, posé et imposé par Genet dans ses pièces et que l'on pourrait nommer, selon la terminologie d'Umberto Eco “monde possible” » (Gitenet 1999a : 171).

Tout semble se passer comme si le texte des répliques, les gestes des acteurs et les éléments de décor s'intégraient dans un continu mouvement de discontinuité : collusion en acte des deux réalités, profane et sacrée, déniée et désirée. L'une niant l'autre pour prendre le devant de la scène, investir le drame ; l'autre revenant à un niveau ultérieur et supérieur du texte, du jeu ou même du décor pour occulter la première. (Gitenet 1999a : 172)

Ce « niveau ultérieur et supérieur du texte, du jeu ou même du décor », signale, nous semble-t-il, une transgression. En effet, cette spirale du vide, ce trou noir (car qu'est-ce qu'une spirale du vide sinon un trou noir ?), est si dense, si compacte dans son vide, qu'il créera un univers entier lorsqu'il explosera. « Un extraordinaire vide a plus de présence que le plein le plus dense » (Genet 1968 : 223), note Genet dans une des lettres à Roger Blin, et, de même, dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti », il écrit : « Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc » (1979 : 63). Renversement de compréhension des notions élémentaires, certes, mais aussi dépassement de ces notions. Laissons la parole à Jean Gitenet, qui commente subtilement l'insuffisance des dichotomies :

Car ce théâtre est [...] un lieu géométrique, situé dans l'espace et le temps, au point de clivage où le profane et le sacré viennent s'allier, s'accoupler selon les structures propres de l'illusion et de la désillusion. Ce point de clivage donc, ce saut dans le vide qui est le centre de l'intention dramatique de Genet, ce n'est absolument pas dans les catégories antithétiques admises monde profane/monde sacré, illusion/désillusion, création/destruction qu'il faut le chercher ; c'est dans la seule dimension qui, en même temps, affirme et nie les deux termes de ces couples, dans un lieu du discours, du geste ou de l'objet qui se plie, se déplie ou se replie au gré des phantasmes génétiques : la mort. (Gitenet 1999a : 175)

La dimension de la mort, affirmant et niant toute entité, est en effet ce vers quoi tendent la plupart des personnages génétiques. Cette dimension est aussi, comme nous l'avons déjà vu (cf. supra p. 28), la dimension de l'art, et libérée du joug moral de la civilisation occidentale, elle resplendira dans le théâtre de Genet. Si la mort est vide ou belle, qu'importe ; chez Genet, romantisme et modernisme se rencontrent : La beauté est vide, comme tout, mais en même temps, le vide est beau, comme tout.

La pensée critique de Jean Genet surgit ainsi d'une séparation fondamentale entre le monde dit réel et celui de l'esthétique, ou plus spécifiquement entre la « vie » et la « scène ». Or, dans l'ensemble du lieu théâtral, ces deux mondes se rencontrent. Si acteurs et spectateurs respectent leur responsabilité, si la pièce est réussie – de la part de l'auteur aussi ; il faut « trouver le mot [l'auteur] et la voix [l'acteur] » (Genet 1993 : 95) – nous assisterons à la

naissance d'un effet artistique peut-être salvateur, mais non cathartique⁴⁰, qui change à jamais la vision du monde propre au spectateur, et qui se parsèmera petit à petit dans ce monde. Le temps limité d'un spectacle, nous avons entrevu couler l'immuable flot de l'être ou du néant pur.

⁴⁰ Car il ne faut pas que le public soit purgé de ce qu'il vit dans le théâtre ; au contraire, il faut qu'il vive le mystère troublant et qu'il en soit marqué pour être sauvé de l'ignorance.

DEUXIEME PARTIE : LECTURES

Chapitre III – *Le Balcon*

Auteur très exigeant, et par conséquent rarement satisfait aussi de son propre travail, Genet remaniait à n'en pas finir ses pièces. Dans une lettre à son éditeur, Marc Barbezat, au sujet des révisions concernant la deuxième édition de sa pièce, il écrit : « *Le Balcon* est corrigé. Ne portez pas la mention “édition définitive” car j’y retravaillerai sans doute jusqu’à ma mort » (extrait cité par White 1993 : 419). *Le Balcon* existe en quatre éditions plus ou moins différentes, dont l'édition originale (1956), en quinze tableaux et deux actes, est celle qui se distingue le plus des autres, au niveau formel comme au niveau du contenu ; la différence est telle, que l'« on peut avancer que Genet a composé deux pièces, cousines certes, mais éloignées de plusieurs degrés » (Corvin 2002 : 165)⁴¹. La deuxième édition (1960), constituée par neuf tableaux sans coupure d'acte, et précédée par un « Avertissement », serait ainsi la « nouvelle pièce », très différente en effet de la première version. Les deux dernières éditions ne sont que des variantes de la deuxième : la troisième (1962), version dite « définitive », précédée de « Comment jouer *Le Balcon* », est légèrement changée au niveau structurel (certains tableaux sont visiblement coupés, d'autres rallongés), tandis que la quatrième et dernière édition (1968, dans le tome 4 des *Œuvres complètes*) n'est que « très légèrement remaniée » (Corvin 2002 : 165) par rapport à celle de 1962. Nous nous servirons dans ce chapitre de l'édition de 1968, ayant recours aussi à celle de 1960 (et parfois à la première⁴²) où cela nous semble nécessaire pour éclaircir les intentions de Genet.

⁴¹ Pour une étude introductive des différences entre les quatre éditions, v. Corvin 2002 : 165-175.

⁴² Ce par le biais d'autres critiques, car nous n'avons malheureusement pas pu consulter un des 3230 exemplaires qui existent de cette édition.

Nous résumerons tout d'abord le déroulement de cette pièce complexe, puis nous en ferons une lecture analysante au niveau global. Enfin, nous regarderons de plus près ce personnage nébuleux qu'est l'Évêque.

Dans une ville terrassée par une révolte contre le pouvoir royal, des hommes viennent se consoler dans « le Grand Balcon », une maison close dirigée par une femme en habits sévères, madame Irma. Cependant, cette « maison d'illusions » (Irma préfère appeler ainsi son établissement – cf. p. 70) n'est pas un bordel comme les autres : sa fonction n'est pas de procurer un plaisir sexuel aux clients, mais de les laisser jouer les scénarios de leurs désirs. Accompagnés par des prostituées (qui sont moins des objets de désir que des instruments nécessaires aux clients pour mettre au point leurs scénarios), les hommes y incarnent différentes figures importantes de la société occidentale⁴³ et ce, afin d'atteindre l'image parfaite de la figure incarnée.

Le Grand Balcon, pas encore entre les mains des révoltés, est protégé par Georges, le Chef de la Police. Celui-ci prétend servir le pouvoir royal, mais ses véritables projets sont plutôt égoïstes : il désire intensément faire partie de la « Nomenclature » (p. 125) des figures de pouvoir représentées dans le Grand Balcon. Car le bordel tient une place considérable dans la ville : Irma, en discutant avec Carmen (une des filles de la maison, promue au rang de comptable), avoue même avoir peur que le véritable but de la révolte ne soit pas le palais royal, mais la maison d'illusions. La révolte est, effectivement, plus un soulèvement contre les *images* du pouvoir, que contre le pouvoir réel. Vers la fin du cinquième tableau, Arthur, un employé d'Irma, est tué par une balle venue de l'extérieur, ce qui, en étant le premier contact concret avec le dehors, annonce le tableau suivant.

Car le sixième tableau se passe à l'extérieur du Grand Balcon (les spectateurs peuvent toutefois deviner la façade du bordel en fond de scène). Nous y rencontrons deux figures essentielles de la révolte, le plombier Roger, ex-client du bordel, et Chantal, ex-prostituée. Contre la volonté de Roger, Chantal part avec un autre groupe de révoltés qui veut faire d'elle l'égérie de la révolution.

Les six premiers tableaux ont lieu presque simultanément (dans le temps de la fiction), et représentent l'exposition de la pièce. Si l'on peut parler d'action dans *Le Balcon*, elle ne commence qu'au septième tableau, où un envoyé de la cour vient au Grand Balcon –

⁴³ Nous rencontrons dans l'espace scénique un « évêque » accompagné par une « pénitente » (premier tableau), un « juge » en compagnie d'une « voleuse » et d'un « bourreau » (deuxième tableau), un « général » galopant héroïquement vers sa mort sur sa « jument fidèle » (troisième tableau), et, finalement, un « clochard » masochiste (quatrième tableau). Outre ces quatre sont aussi représentés dans le Grand Balcon : deux rois de France, un amiral, une chèvre, une ménagère, un voleur, le Christ etc. (cf. p. 84).

fortement dévasté – annoncer que le palais royal est tombé, et que tout porte à croire que la reine et ses proches sont massacrés. Contre la volonté du Chef de la Police, qui souhaite se battre héroïquement jusqu'à sa mort, l'Envoyé suggère de supprimer la révolte par le biais des images : Irma, déguisée en reine, l'Évêque du premier tableau, le Juge du deuxième et le Général du troisième, ainsi que le Chef de la Police jouant le « héros », apparaîtront sur le balcon de la maison d'illusions pour faire croire au peuple que le pouvoir n'est pas mort, et cette seule apparition suffirait pour mater la révolte.

Le huitième tableau est la réalisation du scénario de l'Envoyé : les cinq comédiens se montrent au peuple, le « petit Vieux » qui jouait le clochard au quatrième tableau (nous le découvrons maintenant sous les apparences d'un mendiant) apparaît hors le balcon et crie « Vive la Reine » (p. 108), et Chantal, devenue symbole de la révolution, est tuée par un coup de feu.

Au neuvième tableau, après avoir traversé la ville en carrosse, les gagnants se rassemblent dans la maison d'Irma. Les « Trois Figures » (l'Évêque, le Juge et le Général) sont immortalisées par des photographes, et rêvent d'exécuter leurs fonctions dans la vie « réelle », mais leur petite révolte est vite supprimée par le Chef de la Police. Celui-ci désire d'ailleurs toujours être représenté dans un des salons d'Irma, et le coup de théâtre se produit : quelqu'un vient en effet jouer le rôle de Chef de la Police dans « le salon du mausolée » (dont une antichambre est nommée la « Vallée de los Caídos » – cf. p. 127), accompagné par Carmen et par un « esclave ». Ce quelqu'un n'est autre que Roger, qui clôt sa représentation en se châturant, ce qui apparemment ne touche pas le Chef de la Police qui, indemne et éternisé par les photographes, descend lui-même dans le tombeau construit pour son personnage. Une fois le tombeau fermé, des crépitements de mitrailleuse se laissent entendre de l'extérieur. Et madame Irma à éteindre les lumières.

1. Le bal « con »

Au début de la rédaction du *Balcon*, Genet avait l'intention d'intituler sa pièce *España* (Espagne), et les références à ce pays y sont nombreuses : dans l'arrière-plan du premier tableau trône un énorme crucifix espagnol, le général du troisième tableau nomme sa jument son « beau genêt d'Espagne »⁴⁴, la mère maquerelle s'appelle Irma, sa fille préférée Carmen

⁴⁴ Mieux connu sous le nom de cheval d'andalou. C'est aussi le petit nom que donna Cocteau à Genet, ce qui permet à Gene Plunka d'avancer que le Général, en montant son cheval, monte en vérité Genet (cf. Plunka

(v. aussi Aslan 1973 : 64). En mai 1957, dans le magazine *Arts*, l'auteur déclara même au sujet du *Balcon* que son « point de départ se situait en Espagne, l'Espagne de Franco » (*Arts*, no 617, 1^{er} mai 1957, cité par Corvin 2002 : V), et cette Espagne de Franco est aussi évoquée au sein du texte : « *la valle de los Caidos* » (« Caídos » dans *Le Balcon*, cf. plus haut), est l'endroit où Franco fit construire un mausolée pour rendre hommage aux nationalistes morts pendant la guerre civile. Toutefois, si le point de départ « se situait en Espagne », ni ce pays, ni le régime de Franco ne sont pour autant les thèmes du *Balcon* qui, malgré des références spécifiques, opère au niveau global. Si Genet finalement a rejeté le premier et opté pour le dernier titre, c'est sans doute à cause du sens restreint de *España* face aux multiples significations que propose *Le Balcon*. Comme le démontre Werner Ziegler, dans son livre *Jean Genet. Metaphern der Vergeblichkeit*⁴⁵, ce titre renvoie à la fois au Grand Balcon – le nom de la maison d'illusions, dans laquelle a lieu la plupart des tableaux (1-5, 7-9), et au balcon du tableau 8 (qui est le balcon même du Grand Balcon) – seul tableau où le monde du dedans et le monde du dehors se rencontrent dans l'espace scénique. Le balcon sera ainsi interprété en tant que lieu de transition entre dedans et dehors (v. infra p. 57). Enfin, comme le remarque également Blairon et Clabecq (1972 : 29), par balcon, on désigne aussi la « galerie d'une salle de spectacle s'étendant d'une avant-scène à l'autre » (Le Petit Robert).

En scindant le titre, Gene Plunka propose une signification supplémentaire à celles évoquées par Ziegler : « *As the title indicates, the play is a "bal con", a sex (cunt/vagina) dance, a perverse ritual or ceremony performed before a mirror and shared by the audience and brothel patrons* » (Plunka 1992 : 199). Indéniablement, le pouvoir, dans l'univers genétien, est fortement lié à la sexualité, ce que montrent les jeux de domination dans les quatre premiers tableaux et dans tout le reste du texte. Il nous semble évident que Genet n'a pas placé l'action de sa pièce dans un bordel uniquement parce que « les jeux du bordel sont d'abord jeux de glaces » (pp. 84-85) – tout comme le sont les jeux du théâtre –, mais aussi parce que c'est là un endroit où les jeux de domination et de soumission sont aussi habituels que dans notre monde extérieur. Car l'interprétation de Plunka est réductrice : prônant l'aspect de la sexualité, il semble oublier celui, cher à Genet, véritable gourmand du langage cru, de la « connerie » (par rapport au sens plus récent – et plus courant – du terme « con »).

1992 : 311). On pourrait pousser encore plus loin cette interprétation, en soutenant que Genet, déserteur après six ans de service, se sentait bien « enculé », comme il aurait dit, par l'Armée française.

⁴⁵ « Der Titel "Le Balcon" ist ein Homonym, mit dem drei verschiedene Dinge auf einmal bezeichnet sind. Zum einen wird das "Maison d'illusions" von Madame Irma [...] "Le Grand Balcon" genannt. Ein Balkon im wörtlicheren Sinn ist Schauplatz des kurzen achten Bildes [...] Zum dritten wird unter "balcon" in der Theatersprache der erste Rang eines Theaters verstanden » (Ziegler 1981 : 41-42). Ziegler semble se tromper en ce qui concerne la signification de « balcon » au théâtre : ce n'est pas le premier rang, mais la galerie qui est désignée par ce mot.

De quoi s'agit-il dans *Le Balcon* sinon du bal idiot de notre monde ? Voilà, nous semble-t-il, le véritable thème de cette pièce : la dénonciation de l'imagerie qui domine *notre* monde à nous, spectateurs et lecteurs⁴⁶. Dessein social et esthétique en même temps, puisqu'il faut, comme nous nous souvenons, glorifier l'Image et le Reflet (cf. Genet 1968 : 276) « pour mieux [les] détruire » (Dort 1971 : 179 – cf. supra p. 38). Genet lui-même soutenait, dans *L'Express* du 24 avril 1957, que « le véritable thème de la pièce, c'est l'illusion » (cité par Corvin 2002 : III), ce qui ne fait que renforcer notre thèse : d'un côté, nous avons le dessein esthétique, l'illusion théâtrale, qu'il faut glorifier ; de l'autre, le dessein social, les illusions que nous nous faisons dans la vie de tous les jours, qu'il faut ébranler.

Le Balcon est la première pièce de Genet à être divisée en parties (les trois premières pièces sont toutes en un acte, sans aucune coupure). Dès la première édition, les découpages ont pris la forme de tableaux⁴⁷, ce qui n'est pas un procédé inconscient de la part de l'auteur. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, nous pouvons lire au sujet du tableau : « Originellement employé en peinture, ce mot a pris dans le vocabulaire du spectacle un sens particulier, désignant la subdivision d'un acte qui correspond à un changement de décor [...]. Le tableau est alors la plus commode division d'un ouvrage difficile à mettre en scène » (Corvin 1991 : 809). La difficulté de la mise en scène du *Balcon* se manifeste par le fait que Genet n'approuve *aucune* des réalisations de sa pièce. Comme nous l'avons déjà montré (cf. supra p. 23), l'auteur souhaite « ajouter un peu de ténèbre » (Genet 1968 : 16, devise qui d'ailleurs vaut autant au niveau formel comme au niveau du contenu) à notre monde trop clair : désireux de nous plonger dans l'incertitude complète, il écrit une pièce sans « centre » à proprement parler, une pièce où les intrigues ne cessent de s'entrelacer. Ainsi, Marie-Claude Hubert lie la préférence qu'a Genet pour les tableaux à l'élargissement thématique et structurel des nouvelles pièces par rapport à celles écrites avant 1949 (cf. supra p. 14) : « Il [Genet] excelle dans l'esthétique du tableau. A partir du *Balcon*, il architecture la scène de plus en plus savamment, jouant sur sa verticalité comme sur son horizontalité » (Hubert 1997 : 6). En même temps, le choix de cette forme de fractionnement que sont les tableaux est aussi dû à l'amour que porte Genet à l'art plastique ; comme le dit Hubert, le théâtre de Genet est peuplé de « sculptures en mouvement » (Hubert 1997 : 56).

⁴⁶ Ce dessein rappelle les idées du Shakespeare de *Hamlet* : « La seule fin [du théâtre], du premier jour jusqu'au jour d'aujourd'hui, reste de présenter comme un miroir à la nature ; de montrer son visage à la vertu, sa propre image au ridicule ; au corps et à l'âge même du temps sa forme et son reflet » (Shakespeare 1996 : 87-88). Jacques Lacan présente en d'autres mots le projet social du *Balcon* : « Genet nous incarne sur le plan de la perversion ce que, dans un langage dru, nous pouvons appeler, aux jours de grand désordre, *le bordel dans lequel nous vivons* » (Lacan 1993 : 54, c'est nous qui soulignons).

⁴⁷ La première édition était en plus divisée en deux actes, division externe abandonnée par Genet dans les éditions suivantes.

FICTION AVOUÉE

Effectivement, les « Trois Figures fondamentales » (Genet 1968 : 275) des trois premiers tableaux se montrent tous sous un aspect exagéré, comme des sculptures : montés sur des cothurnes de 50 cm. (notons au passage que, traditionnellement, les patins de tragédien sont moins élevés que cela), excessivement maquillés, épaules élargies à l'extrême... ce ne sont pas des hommes de tous les jours que les spectateurs voient devant eux, mais de véritables géants. Et Genet souligne dans « Comment jouer *Le Balcon* » que ce n'est pas uniquement l'aspect physique qui doit être excessif :

Dans les quatre scènes [*sic*] du début presque tout est joué exagérément, toutefois il y a des passages où le ton devra être plus naturel et permettre à l'exagération de paraître encore plus gonflée. En somme aucune équivoque, mais deux tons qui s'opposent. (Genet 1968 : 274)

Ainsi, le ton devra aussi être exagéré, afin de porter l'attention du spectateur sur le jeu⁴⁸. Parallèlement, ces passages de jeu excessif devront être entrecoupés par des passages de ton naturel, les acteurs devront jouer à ne pas jouer. Effectivement, Évêque, Juge et Général semblent tous à différents moments sortir de leur jeu pour s'inquiéter de la révolte ou des bruits venus des autres salons. Parfois (tel est le cas du pauvre Juge), c'est la mauvaise qualité du jeu de la fille qui coupe le jeu, et certaines des interruptions sont mêmes voulues : Irma, afin que les clients n'oublient pas qu'ils se trouvent dans une maison d'illusions, a pris la précaution d'insérer dans chaque jeu des « détails faux », qui sont presque toujours les mêmes : « dentelles noires sous la jupe de bure » (p. 72).

Les clients de madame Irma jouent donc. Ils désirent tous arriver à l'apparence parfaite des figures qu'ils incarnent et, pour ce faire, ils ont en premier lieu besoin d'une co-actrice ou d'un co-acteur (Arthur jouant le bourreau du deuxième tableau) pour miroiter leurs actions, pour les aider à construire l'image à laquelle ils aspirent. Les clients et les employé(e)s de madame Irma sont ainsi interdépendants : pas d'évêque sans pénitente, pas de juge sans voleuse et bourreau, pas de général sans jument ; les filles – et parfois Arthur – sont les figures complémentaires des clients. Ceux-ci ont donc besoin des employé(e)s d'Irma pour la construction des images. Cependant, vers la fin des séances, lorsque le but est presque atteint,

⁴⁸ D'après Roman Jakobson, ce procédé est l'acte poétique par excellence : « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (Jakobson 1963 : 218).

ils doivent se détourner des filles, vers le miroir pour, seuls, atteindre l'image parfaite devant l'élément qui la fige pour un court moment de gloire.

Moment de gloire qui coïncide presque toujours avec la mort – liée à la fixation et à l'immobilité. Cela est indiqué le plus explicitement dans le jeu du « général », mais la dimension de la mort est dominante aussi dans les autres scénarios⁴⁹, comme le constatera Carmen dans le dernier tableau : « [...] les scénarios sont tous réductibles à un thème majeur... [...] La mort » (p. 126) La focalisation sur la mort ne signale pas uniquement que « la perversion a partie liée avec l'instinct de mort » (Hubert 1997 : 111) ; il s'agit aussi d'une dette envers la pensée sartrienne (ou plus précisément d'une dette de Sartre envers Heidegger) : « C'est du point de vue de l'au-delà du monde que l'être est organisé en monde » (Sartre 1980 : 52). Idée légèrement pervertie dans l'univers genétien : nous ne pouvons obtenir la perfection avant de n'exister plus. Comme nous l'avons déjà vu (cf. supra p. 28), cette dimension de mort est aussi une dimension de liberté complète, voire la dimension de l'art⁵⁰. Et puisque l'image parfaite n'a rien à voir avec la vie réelle, elle ne peut être atteinte que dans « cette région de l'exacte liberté » qu'est la mort. Ceci explique la nécessité des détails faux : il est impératif que les clients ne croient pas réellement être ceux qu'ils jouent à être. Ainsi, les Trois Figures respectent complètement la devise que rompt le St Genest de Rotrou : « Il s'agit d'imiter, & non de devenir » (Rotrou 1991 : 48). L'image pure ne peut être atteinte que dans l'illusion ; le but des clients semble être d'imiter jusqu'à dépasser le devenir, pour arriver à une sorte de « surréalité ».

Comme nous l'ont appris les contes (celui de Blanche Neige en est peut-être le meilleur exemple), le miroir n'est pas uniquement fixation, mais aussi élément de vérité ; or, dans la maison d'illusions de madame Irma, « chaque miroir est truqué » (p. 84). Les miroirs dans lesquels se reflètent les Trois Figures jouent des rôles importants dans cette pièce : même si, au niveau global, le théâtre de Genet reste un théâtre où règne le verbe, il y a des moments où les éléments de décor disent autant que les paroles. Ainsi, dans les trois premiers tableaux, un miroir de cadre doré et sculpté « reflète un lit défait qui, si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre » (p. 39). Au plafond est accroché un lustre. La signification de ces ornements n'apparaît pas au premier abord, mais

⁴⁹ « L'ÉVÊQUE : [...] Le jugement dépend de moi et moi voici face à face avec ma mort » (p. 45). « LE JUGE : [...] S'il était prononcé avec sérieux, chaque jugement me coûterait la vie. C'est pourquoi je suis mort. J'habite cette région de l'exacte liberté » (p. 51).

⁵⁰ Comme le constate aussi Werner Ziegler : « *Die Personen versuchen, die Perfektion eines reinen Seins zu erreichen, die nur im reinen Schein gewährleistet ist. Alle ihre Bestrebungen kulminieren im Tod. [...] Das Reich des reinen Scheins ist wie das Reich des Todes von jeglicher Realität abgehoben und ist dadurch auch das Reich der absoluten Freiheit und [...] auch der Kunst* » (Ziegler 1981 : 50).

lorsque, au cinquième tableau, Genet nous montre la chambre de madame Irma, « la chambre même qu'on voyait reflétée dans les miroirs aux trois premiers tableaux » (p. 65), et puisque le lit de cette chambre reflétée, « si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre », il nous transporte, nous spectateurs, de la salle sur la scène. Ainsi, et galerie (le balcon, n'oublions pas cette signification du titre) et orchestre (le rez-de-chaussée) – soit toute la salle de théâtre – sont inclus dans le jeu sur scène. Effectivement, comme nous, et avec nous, Irma a observé l'Évêque, le Juge et le Général (nous reviendrons sur le rôle du « petit Vieux » déguisé en clochard plus loin – cf. infra p. 61) car elle possède dans sa chambre un « appareil à l'aide duquel [elle] peut voir ce qui se passe dans ses salons » (p. 65). La « réalité » de madame Irma et de Carmen n'est cependant pas la nôtre : au plafond se trouve toujours le même lustre qu'aux quatre premiers tableaux, élément fixe du théâtre à l'italienne. Nous sommes toujours au théâtre, et, comme Irma, Genet nous fournit un détail faux afin que nous nous en rendions compte.

Ajoutons entre parenthèses quelques réflexions que se fait Baudelaire sur le théâtre dans *Mon cœur mis à nu* :

Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes.

Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette. (Baudelaire 1996 : 14)

Le lustre est donc « cristallin » – qui dit cristal, dit miroir et fixation ; il est « compliqué » – nous avons déjà souligné le penchant qu'a Genet pour les structures complexes ; et enfin, il est « circulaire », comme l'est si souvent le théâtre de Genet. Nous reconnaissons aussi dans cet extrait de Baudelaire les « patins très hauts » des trois Figures genétiennes, et l'amour que porte Genet aux masques (cf. p. ex. Genet 1968 : 276). Enfin, le lustre n'est peut-être pas l'acteur principal du *Balcon*, mais son rôle de détail faux est très important. Il joue autant que les acteurs...

FICTION DISSIMULÉE

La maison close est un huis clos, tout comme le théâtre⁵¹, mais en même temps, c'est un endroit où tout est sous « haute surveillance » : Irma travaille pour le Chef de la Police, elle espionne pour lui, lui donne les informations dont il a besoin pour remplir ses fiches. En effet, le Chef de la Police protège et contrôle le Grand Balcon, qui lui sert de centre d'information sur les stratégies des révoltés (cf. p. 87).

Dans les quatre premiers tableaux, nous avons donc assisté à un jeu dans le jeu, qui est une « illusion » par rapport à la « réalité » (laquelle, le lustre nous le rappelle, est un jeu) de la chambre d'Irma. Cette « réalité » que nous montre Genet à partir du cinquième tableau est cependant brouillée : les personnages y jouent sans cesse des rôles, tout en étant, ou en feignant d'être, sincères. Si Genet prescrit une opposition entre deux tons pour les quatre premiers tableaux, il exige pour les tableaux suivants « un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte-à-faux » (Genet 1968 : 274). Ainsi, les bipolarités, les dichotomies sont dissoutes, et une atmosphère nouvelle se crée ; le spectateur, n'ayant plus de repères fixes, subit à la fois un « effet d'étrangeté » et un « effet de réel » (cf. Pavis 1980 : 144 et 146). La relation complexe entre réalité et illusion est illustrée par deux débats similaires dans le cinquième et le sixième tableaux : pour consoler Carmen (fortement attristée par la disparition de « son » client, pour lequel elle incarnait l'Immaculé Conception), Irma lui a donnée le poste de comptable du Grand Balcon, mais cela ne l'apaise pas du tout. Carmen a une fille dans la ville ravagée par les révoltés ; elle est placée chez une nourrice, dans « un vrai jardin » (p. 69), et Carmen rêve d'aller la rencontrer. Or, Irma lui dit qu'elle ne pourra pas partir, et que « d'ici peu le jardin sera dans ton cœur » (p. 69). Carmen continue tout de même de rêver de réalité : elle répète deux fois que « dans une vraie maison, il doit faire bon » (p. 71), opposant cette « vraie maison » à la maison d'illusions. Dans le sixième tableau, Chantal dit à Roger, pour le consoler du fait que les autres révolutionnaires veulent la prendre pour la transformer en symbole : « Garde-moi, si tu veux, mon amour, mais garde-moi dans ton cœur » (p. 92), mais Roger réplique : « Je t'aime avec ton corps, avec tes cheveux, ta gorge, ton ventre, tes boyaux, tes humeurs, tes odeurs... » (p. 92). Garder quelqu'une dans son cœur signifie la garder en image, tandis que Roger veut garder Chantal « en réelle », tout comme Carmen veut voir sa fille « en réelle », et habiter une vraie maison. Irma, pour qui la seule

⁵¹ Irma loue des salons, des co-actrices ou -acteurs, ainsi que l'apparat nécessaire aux « visiteurs » qui, eux, ne font qu'apporter le scénario. Comme au théâtre on y emploie des acteurs et reçoit des metteurs en scène (ou des écrivains) avec des scénarios.

réalité possible est celle de sa maison, tente sa « fille préférée » avec la possibilité d'un nouveau rôle, Sainte Thérèse et, après un temps, Carmen, quoiqu'un peu déçue de la dégradation de son rôle (le rôle de la Vierge Marie étant bien plus précieux que celui de Sainte Thérèse), semble être décidée de rester dans le Grand Balcon : « Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions » (p. 78). La « réalité » du monde extérieur, ainsi que la « réalité » de son rôle d'autrefois, lui semblent maintenant « irréelles » : « la vie me paraît si lointaine, si profonde, qu'elle a autant d'irréalité qu'un film ou que la naissance du Christ dans la crèche » (p. 78). Pour Carmen, comme pour Irma, cette maison d'illusions est la seule réalité possible.

Si Roger refuse de garder Chantal « dans son cœur », c'est parce qu'il l'a « tirée d'un tombeau » (p. 92) – à savoir le Grand Balcon, où la mort est omniprésente – pour vivre avec elle dans la vie réelle. Roger est convaincu qu'il faut mener une lutte farouche contre le pouvoir des images afin de libérer les hommes de l'illusion, de leur donner la possibilité de trouver leur authenticité en tant qu'hommes. De ce fait, il ne veut pas que Chantal devienne le symbole de la révolution, car, comme Genet lui faisait dire dans la deuxième édition du *Balcon*, « si on se conduit comme ceux d'en face, on est ceux d'en face. Au lieu de changer le monde on ne réussira que le reflet de celui qu'on veut détruire » (Genet 1960 : 127). Étrangement, il finit par céder aux demandes des autres révolutionnaires et échange Chantal (sans vraiment dire oui à l'offre) pour cent « térassières ». Il semble résigner face à la pression et des autres révolutionnaires et de Chantal :

C'est pour lutter contre une image que Chantal s'est figée en image. La lutte ne se passe plus dans la réalité, mais en champ clos. Sur champ d'azur. C'est le combat des allégories. Ni les uns ni les autres nous ne voyons plus les raisons de notre révolte. C'est donc qu'elle devait en arriver là. (p. 95)

La cause révolutionnaire a donc déjà perdu ; un éventuel nouveau régime ne serait que le reflet de l'ancien. Roger pourrait être qualifié de héros solitaire qui garde ses principes et qui veut mener la lutte contre les images jusqu'au bout. Il n'en est rien. Son comportement est inconstant, et l'on se demande si la « réalité » hors le balcon n'est pas aussi illusoire que celle du dedans : l'amour que porte Chantal à Roger semble être joué ; les didascalies nous informent qu'elle parle souvent d'un ton ironique quand elle lui déclare son amour. Roger, lui, semble sincère dans ses déclarations d'amour, mais il n'arrive pas à *faire* l'amour avec Chantal ; ancien client de la maison d'illusions, il est à jamais marqué par la quête des images

parfaites, et son amour pour Chantal est avant tout possessif⁵². Lorsque l'on rentre au bordel, on refuse le monde. N'oublions pas les commentaires de Genet dans « Comment jouer *Le Balcon* » : À partir du cinquième tableau, tout est ambigu. Et Genet précise : « Les sentiments des protagonistes, inspirés par la situation, sont-ils feints, sont-ils réels ? [...] L'existence des révoltes est *dans* le bordel, ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin » (Genet 1968 : 274).

Vers la fin du cinquième tableau, lorsque Arthur – qui était sorti du Grand Balcon pour chercher le Chef de la Police – revient, « tremblant, les vêtements déchirés » (p. 90), il rapporte que pratiquement toute la ville est aux mains des révoltés. « Les femmes sont les plus exaltées, dit-il, elles encouragent au pillage et à la tuerie. Mais la plus terrible, c'est une fille qui chantait... » (p. 91). Tué à l'instant même où il évoque Chantal, il n'en dira pas plus, mais nous saurons avant la fin du sixième tableau que le combat se passera dans le domaine des images⁵³. Les six premiers tableaux, « très longue exposition » (Corvin 2002 : XII), ont lieu presque simultanément, et en bonne exposition, ils nous ont donné les bases nécessaires pour comprendre « l'action » de la pièce. La lutte des images peut commencer.

LUTTE IMAGINAIRE

Le premier personnage à prendre la parole au septième tableau, est l'Envoyé de la cour (sa venue était annoncée vers la fin du cinquième tableau), personnage raffiné pendant de nombreux siècles, et qui sera le grand metteur en scène du drame à venir. Irma et le Chef de la Police, inquiets, l'interrogent au sujet de la situation de la Reine et de la cour, mais l'Envoyé ne répond que par des paroles confuses :

LE CHEF DE LA POLICE : Mais la Reine ?

L'ENVOYÉ, *sur un ton très léger* : Elle brode. Un moment elle a eu l'idée de soigner les blessés. Mais on lui a représenté que le Trône étant menacé, elle devait porter à l'extrême les prérogatives royales.

IRMA : Qui sont ?

L'ENVOYÉ : L'Absence. (p. 99)

⁵² Ce que témoignent ses propos : « Tu es à moi » (p. 92), et dans l'édition de 1960 : « ROGER : Chantal appartient... / CHANTAL : A personne ! / ROGER : A ma section... et à moi. / LUC : A l'insurrection ! » (Genet 1960 : 137). Dans les éditions suivantes, le « ... et à moi » fut supprimé, sans doute pour alléger le rythme et favoriser la petite rime (section-insurrection) de ce passage (et Luc fut d'ailleurs remplacé par un personnage moins personnel : « l'Homme »).

⁵³ Ce que constata le Chef de la Police lorsqu'il entendit que Roger faisait partie du réseau Andromède : « Andromède ? Bravo. La révolte s'exalte et s'exile d'ici-bas. Si elle donne à ses secteurs des noms de constellation, elle va vite s'évaporer et se métamorphoser en chants » (p. 88).

Irma et le Chef de la Police se doutent que la Reine est morte, mais ils n'obtiennent pas de réponse claire de la part de l'Envoyé, ce qui exaspère le Chef de la Police, à qui il faut des informations concrètes⁵⁴. Il n'en aura pas. L'Envoyé continue sa description de la situation de la Reine, qui « brode [...] et ne brode pas », qui dort dans un coffre, qui « ronfle et [...] ne ronfle pas » (p. 100) etc. Si l'Envoyé ne parvient pas à décrire la Reine, c'est qu'en elle, comme en toute personne, existe une synthèse entre réalité et illusion : la Reine est double. Elle est à la fois la personne cachée derrière les ornements et la fonction que procure ces ornements. Si la Reine « ronfle [...] et ne ronfle pas », si « sa tête, minuscule, supporte, sans fléchir, une couronne de métal et de pierres » (p. 100), c'est que la fonction – vivante – ronfle, tandis que la personne – morte – ne ronfle pas, c'est que la couronne (métaphore classique du pouvoir) – lourde – reste, tandis que la tête – minuscule – est changeable. La Reine est double, tête et couronne en même temps, réelle et illusoire. Et puisque la tête microscopique est maintenant morte, il faut une nouvelle tête ; la fonction ronflante n'attend que d'être remplie. « Sa majesté est en lieu sûr, dit l'Envoyé, et mort, ce phénix saurait s'envoler des cendres d'un palais royal » (p. 103). Comme le phénix, la Reine meurt toujours et ne meurt jamais.

La Reine n'est donc pas plus réelle que les visiteurs de la maison d'illusion. La seule différence est qu'elle agit au lieu de simplement être. Et puisque « le Généralissime », « le Procureur » et « l'Évêque » (pp. 101-102) sont tous morts ou disparus, les clients du Grand Balcon que nous avons vus aux trois premiers tableaux vont prendre leur place⁵⁵. De même, en détournant une formule classique, l'Envoyé délègue le rôle de Reine à Irma : « IRMA : [...] Mais si la Reine est morte... / L'ENVOYÉ, *s'inclinant* : Vive la Reine, madame » (p. 103). La décision de l'Envoyé entraîne la fureur du Chef de la Police : « Avant moi ! Ainsi Irma passerait avant moi ! Tout le mal que je me suis donné pour être le maître ne servirait à rien » (p. 104). Celui-ci dévoile ainsi son projet lugubre de prise de pouvoir (l'oxymore que constitue l'assemblage du nom « maître » avec le verbe « servir » montre d'ailleurs que lui non plus ne sait distinguer la réalité de l'illusion : l'équivoque règne). Servir la Reine n'était qu'un prétexte ; en réalité, le Chef de la Police n'attendait que sa mort pour pouvoir écraser la

⁵⁴ On comprend l'agacement du Chef de la Police : traditionnellement, le rôle de l'Envoyé (dans les tragédies grecques) est de rapporter *de façon précise* ce qui est arrivé à l'extérieur du palais (et qui d'ailleurs n'est pas pour les yeux des spectateurs). L'Envoyé de Genet, en renversant son propre rôle, entre parfaitement dans la confusion générale qui règne dans *Le Balcon*.

⁵⁵ Les trois éléments essentiels de la cour royale sont ainsi présents : le Général représente la noblesse d'épée, le Juge la noblesse de robe, et l'Évêque le clergé.

révolte et s'installer en vainqueur en tête du pays⁵⁶. L'autorité de l'Envoyé est cependant trop forte, et le Chef de la Police accepte de jouer le rôle de héros, rôle inférieur et ridicule puisqu'il est le seul à ne pas être de « proportion démesurée, géante » (p. 108).

Comme nous l'avons indiqué, le huitième tableau représente le seul moment, dans l'espace scénique, où il y a une rencontre entre le monde du dedans et le monde du dehors. Toute la scène est transformée en balcon, et un balcon, quoique partie d'une maison, fait aussi partie de l'extérieur de la maison⁵⁷. C'est un lieu de transition entre le dedans et le dehors, et c'est ici qu'aura lieu – au moins en apparence – le combat entre révolutionnaires et pouvoir établi. Étant donné que « le rebord du balcon se trouve tout au bord de la rampe » (p. 108), les spectateurs représentent le peuple, qui regardent la Reine, le héros et les Trois Figures au balcon. Le mendiant qui crie d'une voix douce « Vive la Reine ! » se trouverait soit sur l'avant-scène, soit parmi le public, dans la salle, puisqu'il apparaît « hors le balcon » (p. 108). Le public incarnerait donc le peuple qui se laisse duper par le pouvoir imaginaire. Encore une fois Genet nous inclut dans sa pièce, et nous donne une véritable raclée : vous êtes maintenant les spectateurs d'une pièce, mais vous voyez la même chose dans la vie à l'extérieur du théâtre. Cette pièce est un balcon, à la fois intérieur et extérieur.

Le « gagnant » à ce moment est donc l'Image du pouvoir actuel, pouvoir représenté par l'Envoyé. Aidé par le Chef de la Police, Irma et ses clients, le pouvoir actuel est préservé, face à la menace que représentait la révolte. Menace anéantie au moment même où Chantal est tuée, ou peut-être déjà lorsque le Mendiant, nouvelle voix du peuple, reprend les mots de l'Envoyé : son « Vive la Reine ! » confirme le pouvoir de la monarchie héréditaire. Cependant, Irma, la nouvelle Reine, n'est pas moins fausse que son prédécesseur, qui n'est pas moins faux que les Trois Figures de la maison d'illusions. « Quand le pouvoir [...] propulse Irma sur le devant de la scène politique, afin de se servir d'elle, écrit Marie-Claude Hubert, elle devient à son tour une Figure » (Hubert 1997 : 115). L'Envoyé, grand metteur en scène, représentant illusoire (ses propos contradictoires le prouvent) d'un pouvoir imaginaire, qui donne lieu à ses propos, a réussi son coup.

⁵⁶ Nous comprenons alors mieux pourquoi, durant les trois premiers tableaux, les personnes incarnant les Trois Figures l'accusaient de ne rien faire pour assurer leur sécurité (cf. pp. 45, 50 et 61).

⁵⁷ « Ein Balkon gehört zum Haus, ist aber gleichzeitig schon Bestandteil der Außenwelt. Er ist Umschlagsplatz und Treffpunkt zwischen der 'Innenwelt' des Hauses und der 'Außenwelt' der Revolution, zwischen der Welt des Scheins und der objektiven Realität » (Ziegler 1981 : 41-42). « Ce huitième tableau [...] est le lieu de rencontre, sur un élément d'architecture théâtrale, de la fiction avouée (celle du bordel) et de la fiction masquée (celle de la Révolution) » (Corvin 2002 : XIX).

L'Évêque, le Juge et le Général sont les premiers à se retrouver dans la maison d'Irma⁵⁸, où ils sont immortalisés par des photographes. Ils se mettent en tête qu'il est maintenant temps de passer à l'action, d'entrer dans leurs fonctions respectives, puisqu'un retour aux jeux fictifs de la maison d'illusions leur semble impossible. Ils sont cependant violemment repoussés par le Chef de la Police, et madame Irma leur assure qu'ils peuvent reprendre leurs jeux dans ses salons. Il est important de distinguer ce que nous appellerons le *mouvement de cérémonie* (qui est celui de l'Évêque, du Juge et du Général dans les salons de madame Irma, tels que nous les avons vus dans les trois premiers tableaux) du *mouvement de quête*, (celui qu'abandonnent les Trois Figures dans ce neuvième tableau, et qui est le seul qui intéresse le Chef de la Police⁵⁹). Celui qui se lance dans le mouvement de quête, *agit* en fonction de son personnage dans ce qu'il *croit* être la vie réelle. Celui qui opère dans le mouvement de cérémonie, cherche à *être* celui qu'il représente – et ce à un niveau qui dépasse l'être de celui-ci, puisqu'il n'est pas réprimé par le fardeau qu'est la fonction, nous y reviendrons – dans ce qu'il *sait* être l'illusion (ce dernier est ainsi dans un terrain plus sûr que le premier). Ne soyons cependant pas dupes : les deux mouvements s'effectuent dans des univers faux. Si une réalité existe, elle est ailleurs.

Après le succès de sa mise en scène, l'Envoyé croit l'avoir emporté, constatant fièrement : « Ce qui compte, c'est la lecture ou l'Image. L'Histoire fut vécue afin qu'une page glorieuse soit écrite puis lue » (p. 114). L'Envoyé dévoile ainsi le point de vue du Pouvoir : les actes ne comptent pas ; seules les descriptions des actes, qu'elles soient feintes ou réelles, importent en fin de compte. La page, de l'écrivain ou de l'historien – ou la toile, la sculpture, la photo de l'artiste ou du reporter –, glorifiant l'acte non pas nécessairement tel qu'il était, mais tel qu'il aurait dû être pour satisfaire à la postérité, et tel qu'il est voulu par l'Envoyé, annonce « la primauté de l'intelligence sur le fait brut » (Corvin 2002 : XIII), ou la victoire de l'illusion sur la réalité, si l'on veut⁶⁰.

L'Envoyé, qui *est* Figure, metteur en scène et auteur omnipotent (Dieu, en d'autres mots), se croit donc le grand gagnant. Or, le coup de théâtre qu'est l'apparition de Roger, difficile à

⁵⁸ Il aurait été plus naturel que les gagnants se retrouvent au palais royal. Certes, ce palais est en ruines, mais c'est également le cas du Grand Balcon : Genet nous montre ainsi que le véritable centre du pouvoir est une/la maison d'illusions.

⁵⁹ S'il souhaite être représenté chez madame Irma, c'est pour être la source première de son personnage, d'être « l'Unique » (p. 119), comme il le dit lui-même.

⁶⁰ Dans son dernier livre, *Un captif amoureux*, Genet démontre de manière très explicite comment l'image l'emporte sur l'histoire : « La gloire des héros doit peu à l'immensité des conquêtes, tout à la réussite des hommages [...] toutes les images de guerres furent exécutées après les batailles grâce aux butins, à la vigueur des artistes, à la négligence des révoltes et des pluies. Demeurent seuls, les témoignages plus ou moins exacts mais toujours excitants, accordés aux siècles à venir par les conquérants » (Genet 1986 : 14-15).

interpréter, semble donner la victoire au Chef de la Police. Roger est, apparemment, l'exact contrepoint du Chef de la Police : celui-ci espère dès son entrée en jeu devenir Image ; celui-là espère casser toute image. Ayant compris son échec, Roger vient dans la maison d'illusions pour représenter le Chef de la Police, espérant ainsi l'emporter sur lui dans le domaine des images. Se châtrant⁶¹, espère-t-il châtrer le pouvoir du Chef de la Police (qui désirait être représenté « sous la forme d'un phallus géant » – p. 116) ? Celui-ci, pesant ses testicules dans sa main, constate que lui n'est pas châtré, et estime ainsi l'avoir emporté sur Roger. Il va s'asseoir dans son tombeau, pour attendre, pendant 2000 ans, son apo théose⁶². Le ton est toujours équivoque, et il est difficile de voir s'il y a réellement un vainqueur. Marie Redonnet voit en la castration de Roger un symbole de l'échec de ce qu'elle nomme la révolution communiste, ce qui semble n'être qu'une concrétisation de plus de ce qui devraient rester généralisé (comme le dit Michel Corvin, il s'agit d'une « fable totalement irréaliste et anhistorique » – Corvin 2002 : V). « Le chef révolutionnaire se châtre pour devenir lui-même le chef de la police », écrit plus loin Redonnet (2000 : 148), ce qui montre justement, au niveau général, que la révolution, se servant d'images, était déjà un échec avant le combat final. Roger se châtrant serait ainsi tous les révolutionnaires (victorieux ou perdant) qui ne cherchent à remplacer le pouvoir opprimant des images que par de nouvelles images tout aussi opprimantes ; ce qui est châtré est ainsi l'esprit révolutionnaire. Genet, l'unique fois où il s'exprima sur cette scène, constata que « le révolutionnaire qui se châtrait c'était tous les républicains quand ils ont admis leur défaite » (*Arts*, no 617, 1^{er} mai 1957, cité par Corvin 2002 : V). Propos qui soutiennent deux interprétations : les révolutionnaires ont perdu la lutte pour le pouvoir, Chantal, leur symbole, est morte ; les révolutionnaires ont trahi la révolution, en imitant le pouvoir actuel dans la lutte contre ce même pouvoir.

Le Chef de la Police s'enferme donc dans son tombeau, ordonnant « pour deux mille ans de boustifaille » (p. 133), et dit aux photographes : « Vous, regardez-moi vivre et mourir. Pour la postérité : Feu ! (*Trois éclairs presque simultanés de magnésium.*) Gagné ! » (p. 133) Les photographes le descendent comme dans un peloton d'exécution, et le Chef de la Police se considère vainqueur (puisque mort). « Sur le plan extérieur, écrit Sidsel Ågård dans son étude sur *Les Bonnes*, *Le Balcon* et *Les Nègres*, le régime monarchique a été remplacé, au

⁶¹ Ou ne se châtre-t-il pas ? Nulle part dans *Le Balcon* il est indiqué clairement que Roger fait l'acte de se châtrer, nous savons juste que, « dos au public, [il] fait le geste de se châtrer » (p. 132, c'est nous qui soulignons). S'agit-il toujours d'un jeu ? Le sang sur la moquette et le désespoir d'Irma peuvent bien n'être qu'encore un élément de décor et encore un élément de jeu.

⁶² Comme l'avaient prescrit le Juge et le Général : « LE JUGE : [...] Nous, nous avons attendu deux mille ans pour mettre au point notre personnage. Espérez.../ LE GÉNÉRAL, l'interrompant : La gloire s'obtient dans les combats. Vous n'avez pas assez de soleils d'Austerlitz. Combattez, ou asseyez-vous et attendez les deux mille ans réglementaires » (p. 117).

moyen d'un échange d'Images, par le régime totalitaire de l'État policier » (Ågård 1976 : 75). Ce ne sont donc que les images qui changent. L'une n'est pas nécessairement plus oppressive que l'autre, et nous pourrions donc proposer que sur un plan « intérieur », rien n'a changé. Et Genet opère à un niveau général : il traite de *tous* les républicains, de *tous* les despotes, de tous les temps.

Qui que soit le gagnant ou le vainqueur, il ne le sera pas pour longtemps. *Le Balcon* est une pièce circulaire, qui se rejoue tous les jours (l'unité du temps est d'ailleurs rigoureusement respectée). « Tout recommence » (p. 120), les crépitements de mitraille vers la fin de la pièce l'attestent : Chantal est tuée, mais la Révolution trouvera d'autres égéries, car comme la Reine, Chantal est double. Comme le disait L'Envoyé vers la fin du septième tableau : « L'image de Chantal circule dans les rues. Une image qui lui ressemble et ne lui ressemble pas » (p. 106). L'image lui ressemble parce que c'est elle, elle ne lui ressemble pas parce que c'est l'égérie. Ainsi, comme la couronne n'attendait qu'une tête pour être réalisée, la Révolution n'attend qu'une autre fille pour remplir la fonction d'égérie. Le Chef de la Police l'avait remarqué déjà dans le cinquième tableau, sans complètement comprendre les conséquences de cette idée : « La révolte est un jeu [...] chaque révolté joue. Et il aime son jeu » (p. 86-87). Et comme tous les jeux sont circulaires (cf. infra p. 67), la révolte ne peut que recommencer. Lorsque la Reine (Irma), dérouterée, demande au sujet des nouveaux crépitements de mitraille « Qui est-ce ?... Les nôtres... ou des révoltés ?... ou ?... », l'Envoyé répond que c'est « quelqu'un qui rêve » (p. 134). Nous ne pouvons éviter penser à *La vie est un songe*, de Calderon (1635) : perdus dans un univers où jeu et réalité ne cessent de s'entremêler, nous ne savons plus distinguer les deux.

Et c'est alors qu'Irma (qui, laissant le rôle de Reine, a repris celui de gérante du Grand Balcon) insère une dernière fois les spectateurs dans la pièce :

Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller... (*On entend le chant d'un coq.*) s'habiller... ah, les déguisements ! Redistribuer les rôles... endosser le mien... (*Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public.*) ...préparer le vôtre... juges, généraux, évêques, chambellans, révoltés qui laissez la révolte se figer, je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain... il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... Il faut vous en aller... Vous passerez à droite, par la ruelle... (*Elle éteint une dernière lumière.*) C'est déjà le matin.

Un crépitement de mitrailleuse.

RIDEAU (p. 135)

Non seulement Irma nous adresse la parole, elle nous dit pratiquement la même chose qu'elle vient de dire aux Trois Figures : « Vous passerez par la petite porte qui donne sur la ruelle »

(p. 134). Nous nous retrouvons dans le noir complet, nous entendons dehors une mitrailleuse, et cette dame peu rassurante nous demande de sortir. Nous ne savons plus quoi croire.

L'IMAGE DE L'ARTISTE

Pour clore cette lecture du *Balcon*, nous allons jeter un bref regard sur les rôles du « petit Vieux » que nous avons rencontré la première fois au quatrième tableau. Il tient en fait quatre rôles différents dans la pièce : au quatrième tableau, celui de Clochard ; au huitième, celui de Mendiant (nous pouvons démontrer qu'il s'agit du « petit Vieux » en prenant recours à la première édition du *Balcon*)⁶³ ; et enfin, au neuvième, comme nous l'informe Genet dans les didascalies (p. 128), le rôle de l'Esclave est tenu par le Mendiant du huitième tableau. Le jeu du Clochard subsistait à être humilié, la première humiliation étant le geste violent de la fille lui collant une perruque infectée de poux sur la tête, humiliation renforcée par les trois glaces fausses (cf. p. 63), où tous les gestes furent miroités. Dans le huitième tableau, apparaissant comme mendiant, le rôle du « petit Vieux » s'est dégradé en ce qui concerne le statut social : le clochard n'a besoin de personne ; le mendiant quémande pour vivre. Dans le neuvième tableau, enfin, la dégradation atteint son comble (inversé, bien sûr) ; l'esclave vit une humiliation plus grande encore que celle du mendiant : il *sert* un maître. La transformation de ce personnage clochard/mendiant/esclave en poète montre la conception génétienne de l'artiste :

L'ESCLAVE, à Roger : [...] J'en ai partout [de la boue], excepté dans ma bouche, ouverte pour qu'en sorte vos louanges, et ces gémissements qui me rendirent célèbre.

ROGER : Célèbre, tu es célèbre, toi ?

L'ESCLAVE : Célèbre par mes chants, monsieur, mais qui disent votre gloire. (p. 129)

L'artiste doit être misérable dans la vie pour resplendir dans l'art. Comme le funambule (cf. Genet 1979 : 14), comme le Christ⁶⁴.

⁶³ Dans cette première version de la pièce, le tableau où l'Envoyé appelle Irma à incarner la Reine devant le peuple, est suivi par quatre tableaux supprimés dans les éditions suivantes. Ces quatre tableaux nous montrent comment Carmen convainc premièrement le Clochard, ensuite le Général, le Juge et l'Évêque de participer au jeu proposé par l'Envoyé (cf. Corvin 2002 : 166). De même, lorsque Carmen déclare que l'Esclave a des poux (cf. p. 128), nous pouvons deviner que ces poux viennent de la perruque sale du quatrième tableau (pp. 63-64).

⁶⁴ Lors d'une conversation entre Genet et son ami gitan Alexandre Romanès, ce dernier demande à Genet : « Jean, qu'est-ce que tu penses du Christ ? » Genet, faisant avec la main un geste négligent, réplique : « Ce n'est qu'un petit juif prétentieux. » Le jour suivant, par contre, à la même question, il répond à voix basse, après un long silence : « Jésus... quel poète » (Dichy 2001).

Dans la lettre à Bourseiller déjà évoquée (cf. supra p. 33), Genet note : « J'aurais voulu que mon texte [*Le Balcon*] soit en porte-à-faux, et qu'une féerie naisse de lui » (Genet 1993 : 95). Comme nous l'avons vu, presque tout dans *Le Balcon* doit être joué exagérément (le jeu dans le jeu des quatre premiers tableaux) ou de façon ambiguë (le jeu des derniers tableaux), et en montrant obscurément que notre société n'est qu'un bal « con » (obscurément, car cette signification est bien cachée et dans le titre et dans le ton équivoque du jeu), Genet désire provoquer un effet magique sur le spectateur, qui, lorsqu'il sortira dans la nuit après le spectacle, sera à jamais bouleversé par ce petit moment hors du temps qu'il vient de passer (cf. supra pp. 27-28). Mais qu'il ressemble au nôtre, ce monde hors du temps.

2. L'Évêque

L'Évêque (représenté par un employé du gaz) est le personnage dominant du premier tableau du *Balcon*, et c'est lui qui prendra la parole le premier. La séance avec la fille est terminée, et ce sont les réflexions que l'Évêque se fait maintenant au sujet de l'image qu'il incarne qui nous intéresseront le plus ici. Son apparition devant le peuple dans le huitième tableau, en « vrai » évêque, ainsi que son rôle dans la petite révolte des Trois Figures dans le neuvième, retiendront cependant aussi notre attention. Dans le premier tableau, en mouvement de cérémonie, l'Évêque est plus sûr de lui – puisqu'il se *sait* faux – qu'au neuvième tableau, où, en mouvement de quête, il se retrouve dans une réalité douteuse (situation qu'il finit d'ailleurs par déplorer). Paradoxalement (mais ce n'est qu'en apparence que cela est un paradoxe), le jeu dans le jeu du premier tableau (« l'illusion »), est plus facile à déchiffrer que le jeu du dernier (« la réalité »), car celui-là est joué tour à tour d'un ton exagéré et d'un ton plus naturel, tandis que celui-ci est complètement brouillé par l'ambiguïté du ton.

L'Évêque nous apparaît en chape dorée, monté sur des cothurnes – « de façon qu'il apparaisse au lever de rideau, démesuré et raide, comme un épouvantail » (p. 39), nous précise Genet. Pour les humains, un homme à l'apparence d'un épouvantail est ridicule ; il ne fait peur qu'aux oiseaux. L'apparat de l'Évêque nous dévoile avant tout sa théâtralité, ce qui pour lui est l'élément salvateur de son existence – ridicule à nos yeux, il resplendit dans les siens : « Ornaments, dentelles, par vous je rentre en moi-même [...] Ornaments ! Mitre ! Dentelles ! Chape dorée surtout, toi, tu me gardes du monde » (p. 45). La réalité lui faisant peur, comme le constate la fille (cf. p. 43), l'employé du gaz estime *se trouver* dans les déguisements, tel qu'il aurait dû être ; protégé du monde cruel (par les salons clos d'Irma,

mais aussi par la carapace que forme sa chape dorée – cf. p. 45), il se voit glorieux dans l'apparence de l'Évêque. Durant tout ce premier tableau, il décortique, en grand philosophe, la constitution de son être.

En vérité, ce n'est pas tant la douceur, ni l'onction qui devraient définir un prélat, mais la plus rigoureuse intelligence. Le cœur nous perd. Nous croyons être maîtres de notre bonté : nous sommes l'esclave d'une sereine mollesse. C'est même d'autre chose encore que d'intelligence qu'il s'agit... (*Il hésite.*) Ce serait de cruauté. Et par-delà cette cruauté – et par elle – une démarche habile, vigoureuse, vers l'Absence. Vers la Mort. Dieu ? (*Souriant.*) Je vous vois venir ! (p. 40)

Tels sont ses mots introducteurs, dont les deux premiers – les premiers mots de la pièce, donc – rappellent un des thèmes majeurs du *Balcon*, voire de toute l'œuvre théâtrale de Genet : celui du jeu de réalité et d'apparence, du combat entre vrai et faux. La qualité de cette prolepse est cependant douteuse : les paroles qui suivent, sont-elles vraiment vraies ? C'est une assertion bien contestable qui ouvre cette pièce d'où la clarté est à jamais chassée.

Il s'agit pour l'Évêque dans ce passage de « définir un prélat », et c'est, apprenons-nous, la cruauté qui devrait le faire, car la cruauté maîtrise la bonté. Nous sommes témoins d'un renversement de valeurs traditionnelles : ni la douceur, ni l'onction (qui est sacrée, un acte de grâce) ne maîtrisent la bonté ; seule la cruauté y arrive. Et Dieu n'a rien à voir dans la définition du prélat. Certes, l'épiscopat est d'origine divine, mais, comme le dit notre Évêque à la « pénitente » : « notre sainteté n'est faite que de pouvoir vous pardonner vos péchés » (p. 42)⁶⁵. Et ce pardon est bien curieux. La pénitente pêche, l'Évêque pardonne – jusque là, tout va bien, mais l'absolution ne figure pas dans le jeu pour épurer la pécheresse, mais afin que l'Évêque puisse faire *l'acte* de pardonner (signifiant sans signifié, donc ; un vrai pardon aurait fait preuve de douceur, ce qui est à éviter). De même, la confession n'est pas prononcée pour donner lieu à un pardon purifiant, mais afin que l'Évêque puisse déguster les fruits du mal : « Mais est-ce que j'y [dans les yeux de la pénitente] cherchais le repentir ? J'y vis le désir gourmand de la faute. En l'inondant, le mal tout à coup l'a baptisée » (p. 42). Enfin, la bénédiction, on l'aura deviné, a lieu pour les mêmes raisons : l'Évêque se moque de bénir, il ne cherche que l'apparence. Puisque tous les actes sont, et doivent être, purement égoïstes, il faut agir avec cruauté pour ne pas être apitoyé par le malheur de la pécheresse. Et par-delà et par cette cruauté, l'Évêque parvient à une démarche (« habile » et « vigoureuse » puisque maîtrisée) vers l'Absence et la Mort. Si les « prérogatives royales » sont l'Absence (cf. supra p. 55), c'est également le cas des « prérogatives épiscopales » : la personne disparaît derrière

⁶⁵ C'est, en effet, en cela que consiste le jeu rituel de l'Évêque : bénédiction, confession, absolution (cf. p. 41).

l'apparat, et ce, dans le domaine de la liberté qu'est la Mort (qui égale, nous l'avons déjà démontré maintes fois, l'art). De ce domaine de la liberté, la morale occidentale est balayée, et, comme le constate l'Évêque, faire le mal y est par conséquent impossible : « Ici il n'y a pas la possibilité de faire le mal. Vous vivez dans le mal. Dans l'absence de remords. Comment pourriez-vous faire le mal ? Le Diable joue. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Église a maudit les comédiens » (p. 43). Les reflets du feu qui illuminaient le visage, le front et les yeux de la pénitente (cf. p. 42) seraient ainsi les reflets d'un feu infernal, et si « une pâleur de mort avivait [...] son visage » (p. 42), c'est que l'absence de vie réelle renforce le jeu théâtral. L'oxymore de la pâleur de mort qui rend plus vif ne prête pas uniquement à confusion, il sert aussi à démontrer, encore une fois, que l'univers réel est l'exact contrepoint de l'univers esthétique.

L'employé du gaz veut donc être Évêque dans l'apparence, dans le domaine de l'art, comme le montre la tirade où, soigneusement, il distingue la notion de « fonction » de celle de « mode d'être » (cf. p. 44). Un vrai évêque (comme une vraie reine) est plus que double : non seulement une personne quelle qu'elle soit entre dans la peau d'une figure préétablie par Dieu sait qui (dans le cas de l'évêque, c'est, selon la foi catholique, justement Dieu, d'ailleurs – cf. infra p. 65, note 70), mais aussi cette figure, dans la vie réelle, possède deux valeurs bien différentes. Ces deux valeurs sont justement d'une part la fonction, toute l'activité temporelle (ou politique, si l'on veut) que l'évêque (ou la reine) doit effectuer, et d'autre part le mode d'être, c'est-à-dire les apparences qui forment l'image que nous avons d'un évêque (ou d'une reine)⁶⁶. Cette apparence est très importante, puisque c'est elle qui par son antériorité, par sa force sacrée (sacrée par l'Histoire) donne au porteur son autorité ; comme le dit Pascal : « Cet habit, c'est une force » (Pascal 1976 : 140 – pensée 315 dans l'édition Brunschvicg).

La fonction, lourde d'administration et de responsabilité, est un élément gênant pour tous ceux qui viennent dans la maison d'illusions, et elle y est par conséquent exclue. Comme nous venons de le voir, les visiteurs du Grand Balcon doivent se savoir dans un univers faux pour atteindre l'image parfaite des figures qu'ils incarnent, et la raison en est la fonction dépourvue de gloire que doivent exercer les vrais évêques, juges et généraux : « Général, Évêque et Juge sont dans la vie, dit madame Irma, supports d'une parade qu'ils doivent traîner dans la boue du réel et du quotidien. Ici, la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte » (p. 72)⁶⁷. Michel Corvin nous révèle que le mode d'être est « stable, pur et abstrait », tandis que

⁶⁶ N'oublions pas qu'en France, jusqu'à ce que la Révolution de 1789 fasse table rase (plus ou moins), les évêques exerçaient un pouvoir temporel important parallèlement au pouvoir spirituel.

⁶⁷ L'Évêque dit la même chose de manière plus directe : « Aux chiottes la fonction » (p. 44).

la fonction est fortuite, et, à cause de son caractère exécutoire, « ne peut que nuire à l'être » (Corvin 2002 : 209).

L'employé du gaz mise donc sur le mode d'être de l'évêque, en rejetant la fonction⁶⁸. Le but de son jeu est une apparition purement théâtrale, d'où est bannie à la fois sa propre personne (« mes mérites personnels », cf. plus bas) et le côté effectif de celui qu'il incarne (la fonction). Et si le mode d'être est si recherché, c'est grâce à sa nature mystérieuse :

La majesté, la dignité, illuminant ma personne, n'ont pas leur source dans les attributions de ma fonction. – Non plus, ciel ! que dans mes mérites personnels. – La majesté, la dignité qui m'illuminent, viennent d'un éclat plus mystérieux : c'est que l'évêque me précède. [...] Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trousseur, putain, putasse, pétasse et poufiasse... (p. 44)

Si l'évêque précède celui qui joue à être évêque (ainsi que celui qui *est* évêque dans la vie réelle), c'est que l'image de l'évêque est *déjà là*. Tout est déjà là. Les piliers de la société sont instaurés nous ne savons pas très bien comment et par qui, ce qui alarme et révolte les uns (Roger en est un bon exemple), tout en attirant et exaltant les autres. L'« éclat plus mystérieux », serait ainsi le mystère de ce qui est là depuis toujours : quelle est l'image originelle ? Une telle image, existe-t-elle⁶⁹ ? Le choix du mot « éclat » montre d'ailleurs la magnificence que représente pour l'employé du gaz ce mystère de l'origine de l'épiscopat. « Dans le temps, – dans le temps ou dans un lieu ! – il existe peut-être de hauts dignitaires chargés de l'absolue dignité, et revêtus d'ornements véritables... » (p. 115), dit l'Évêque dans le neuvième tableau, accentuant le fait que la dignité tant recherchée de sa personne vienne du fond des temps. Et dans ce temps ou ce lieu, existe, peut-être, un évêque absolu, un évêque premier⁷⁰, qui serait la source étincelante de tous les évêques consécutifs. En s'interrogeant devant le miroir, l'Évêque ne voit qu'une reproduction de plus, une image de ce prétendu premier évêque, mais une image inaltérée, qui n'est pas souillée par la trivialité du quotidien.

Et devant le miroir, notre Évêque est « évêque dans la solitude », de façon pure, sans le regard catégorisant de l'autrui. Devant le miroir il peut simplement apparaître pour lui-même. Et cette solitude semble essentielle pour la réussite de son jeu : « ces choses-là doivent rester

⁶⁸ Si nous situons la pièce dans une époque pré-révolutionnaire (ce qui est cohérent, la fable ayant lieu dans un régime monarchique), c'est donc l'activité temporelle qui est rejetée. Si, au contraire, nous la situons dans l'époque actuelle de Genet, où, son pouvoir temporel étant nul, « l'évêque est prophète, pontife et pasteur » (Daniélou et. al. 1974 : 98), ce n'est que le rôle de pontife qui correspond à l'activité de notre Évêque.

⁶⁹ Problématique qui peut être bien approfondie : Y a-t-il une Origine ? Existe-t-il d'Absolu ? Notre étude n'est cependant pas la place pour un tel examen, et nous laissons ces questions résonner dans le vide.

⁷⁰ Selon la tradition catholique, les ascendants des évêques sont les apôtres (cf. Mat., 28, 18-20 ; Marc, 3, 13-19), sous la direction de Pierre, ascendant des papes (cf. Mat., 16, 18-19).

et resteront secrètes [...] que toutes les portes soient fermées. Oh, bien fermées, closes, boutonnées, lacées, agrafées, cousues... » (p. 41), dicte-t-il à madame Irma. Nous nous trouvons bien dans une maison *close* : il y a, apparemment, autant de secrets dans le bordel que dans le confessionnal. Or, l'apparence trompe, et l'Évêque le sait : « Écoutez aux portes, si vous voulez, je sais que vous le faites » (p. 43), ce qui est une litote, le Grand Balcon étant, comme nous nous en souvenons, un véritable centre d'espionnage. La farce n'est jamais loin dans *Le Balcon* : les nombreuses contradictions, les personnages inconstants, le ton alternant entre grossièretés et fleurs rhétoriques n'y sont pas uniquement pour dérouter le spectateur, mais aussi pour provoquer le rire. Rire qui d'ailleurs n'est nullement libérateur, puisque c'est de nous-même que nous rions. Ne reconnaissons-nous pas en nous-même la bassesse de l'Évêque qui d'abord refuse de parler de ce qui s'est passé pendant la séance, et qui ensuite mesquinement met en doute la qualité du jeu de la fille, en exhibant ainsi les événements de la représentation dite secrète, dans l'optique d'obtenir une réduction sur le montant préalablement fixé à 2000 francs ?

L'Évêque n'est donc pas réellement seul, mais puisque c'est un jeu, il peut bien jouer à l'être afin d'arriver à ce qui peut ressembler à une transcendance propre au catholicisme (les filles qui accompagnent les Trois Figures, baissant les yeux lorsque les clients atteignent l'image parfaite, rappellent en effet les fidèles lors de l'eucharistie, qui, eux, baissent les yeux devant la transsubstantiation de l'hostie – cf. supra p. 29 et la note 27). Et pour bien détruire la fonction, élément perturbant, il est prêt à posséder sexuellement une prostituée ; les mots dont il se sert pour désigner cette prostituée sont aussi peu conformes au rôle que souhaite incarner l'employé du gaz que sa volonté de la posséder. Les détails faux se trouvent mêmes au niveau des propos des clients.

Lorsque l'on enlève la fonction d'un évêque, pour glorifier son appareil devant le miroir (en ajoutant des dentelles pour ne pas oublier qu'il s'agit d'un jeu), la véritable dignité de l'évêque rayonne pour celui qui joue. L'acteur vit alors une transcendance mystérieuse, où il estime *reprendre* une occupation qui lui a été enlevée : « Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face avec ma mort » (p. 45). Le sentiment d'appartenance à une lignée devient si fort que l'Évêque croit effectivement avoir fait partie de cette dynastie dans un passé lointain, oublié ou refoulé dans la vie de tous les jours, et qui ne remonte à la surface que dans les rites de son jeu. Le Grand

Balcon jouerait ainsi aussi le rôle de psychologue freudien⁷¹ ; faux psychologue, bien évidemment, puisqu'il renforce le côté pathologique. Le suicide évoqué est celui de l'employé du gaz, qui s'efface derrière l'image illustre de l'Évêque. L'imaginaire l'emporte ainsi sur le réel, mais dans une dimension qui dépasse celui-ci : au théâtre, l'imaginaire, c'est le réel.

Dans la première édition du *Balcon* (1956), quatre tableaux suivent celui où l'Envoyé dévoile son plan de bataille (cf. supra p. 61, note 63). Ces quatre tableaux, où Carmen persuade les Trois Figures et le Clochard de jouer leurs rôles dans le scénario de l'Envoyé, sont structurés en chiasme par rapport aux quatre premiers tableaux et, qui plus est, chaque tableau continue là où le tableau complémentaire s'est arrêté. Nous pouvons donc constater avec Michel Corvin que le temps, au moins tel qu'il est perçu par les Occidentaux, est inexistant dans les rites du *Balcon* (cf. Corvin 2002 : 166) : les cérémonies sont circulaires (ce qui est montré de façon explicite dans le deuxième tableau, où nous assistons d'abord à la fin d'une séance, ensuite à une séance complète – le tableau se termine ainsi comme il commence). Un rituel se produit et se reproduit à l'infini, et ainsi, à travers de véritables mantras, l'Évêque cherche à provoquer la transcendance tant désirée⁷². La force incantatoire du langage crée une réalité autonome, une réalité à côté de celle que nous fréquentons tous les jours⁷³, comme les paroles d'un acteur d'une pièce shakespearienne créent le décor que nous ne voyons pas.

Dans le neuvième tableau, les Trois Figures, enivrées de la victoire et des louanges du peuple, se décident – l'initiative vient de l'Évêque – d'entrer dans le domaine de la réalité, avec toutes ses conséquences et responsabilités. Ce monde leur paraît maintenant encore plus glorieux que l'étaient leurs jeux d'autrefois :

L'ÉVÊQUE, *toujours ironique* : [...] nous ne pouvons plus reculer. Nous avons été choisis...

LE GÉNÉRAL : Par qui ?

L'ÉVÊQUE, *soudain emphatique* : La Gloire en personne.

LE GÉNÉRAL : Cette mascarade ?

L'ÉVÊQUE : Il dépend de nous que cette mascarade change de signification. Employons d'abord des mots qui magnifient. Agissons vite, et avec précision. [...] Pour moi, chef symbolique de l'Église de ce pays, je veux devenir le chef effectif. (pp. 110-111)

⁷¹ La pensée de Genet nous semble pourtant être plus proche à celle de Gustave Jung (les principes de l'inconscience collective et des archétypes sont voisins des idées génétiques). Nous renvoyons à ce propos à la thèse de doctorat de Pascale Rousinaud-Steffann, *Figures du double dans l'œuvre de Jean Genet* (v. bibliographie), dont une grande partie est consacrée à la question psychanalytique.

⁷² « Le rituel, [...] est la reconnaissance d'une transcendance, et c'est la reconnaissance répétitive de cette transcendance » (Genet 1991 : 161).

⁷³ La réalité théâtrale, tout en étant libre, est basée sur la réalité du dehors. Le théâtre de Genet étant un théâtre sur le théâtre, nous pouvons aussi parler d'une « surréalité » dans un sens autre que celui donné par les surréalistes : c'est une réalité sur une réalité.

L'Évêque, au début de ce neuvième tableau, est persuadé que l'apparition au balcon, ainsi que la procession en carrosse sont choses irrévocables : il est impossible pour les Trois Figures de retourner dans les jeux secrets des salons clos. Ainsi, il ne leur resterait qu'à assumer les conséquences de l'impossible retour à l'illusion, et entrer réellement dans les rôles distribués par l'Envoyé. Mais comme celui-ci, l'Évêque n'arrive pas à s'exprimer clairement ; il emmêle les cartes : d'un côté, il estime que c'est la Gloire qui a choisi les trois dignitaires afin qu'ils effectuent leurs fonctions (comme nous l'avons déjà vu – cf. supra p. 65, note 70 –, un évêque est en effet, d'origine et selon la foi catholique, choisi par la Gloire, c'est-à-dire le Christ – cf. Mat., 28, 18-20), mais dans la réplique suivante, il soutient qu'il dépend d'eux-mêmes de passer de symbole à action. Sans s'en rendre compte, il ne joue pas moins maintenant qu'autrefois dans les salons de madame Irma. La seule différence est, comme nous l'avons vu dans le cas de la Reine (cf. supra p. 56), que le mouvement de quête est marqué par l'action (« agissons »), tandis que le mouvement de cérémonie tourne autour de l'être. L'Évêque joue donc encore. Un autre élément traître est le ton ironique de sa voix : l'ironie est traditionnellement conçue comme un redoublement de la réflexion, ce qui par un rire libérateur peut délivrer celle ou celui qui est prisonnier du miroir (cf. Starobinski 1990 : 31), mais chez Genet, l'ironie n'est pas libératrice. Son rôle est plutôt de contribuer à l'équivoque éternelle prescrite pour la fin du *Balcon* (Chantal s'adresse à Roger sur un ton ironique ; l'Envoyé, un des personnages les plus obscurs de la pièce, a, lui aussi, souvent recours à l'ironie pour brouiller encore plus son discours). Cette ambiguïté prend au piège les Trois Figures, qui ne savent plus comment faire pour incarner leurs rôles : dans la vie dite réelle, ces rôles sont bien plus complexes qu'ils ne l'étaient dans le Grand Balcon.

Dans cette vie dite réelle, ce ne sont plus les miroirs dorés qui figent les dignitaires dans leurs moments de gloire, mais les appareils photographiques. Car l'Évêque, le Juge et le Général ne sont pas seuls au début de ce neuvième tableau : trois photographes ont installé leurs appareils dans le Grand Balcon, et s'appêtent à prendre en photo les gagnants du combat. Ils sont là pour documenter la victoire pour l'avenir, et dans leurs yeux, la vérité historique dépend des rapports que donnent photographes et journalistes. « Le bon photographe, c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-ti-ve » (p. 112), dit l'un d'entre eux. Les actions sont éphémères, les documentations perdurables. Non seulement les photographes éternisent-ils de faux dignitaires ; ils corrompent encore d'avantage les photos. « Maintenant il faudrait inonder le monde de mon image alors que je reçois l'Eucharistie » (p. 113), dit l'Évêque aux photographes, mais un petit problème se pose : « Hélas, nous n'avons pas

d'hostie sous la main... » (p. 113). Le photographe ne reste cependant pas désœuvré devant cet obstacle : Le monocle du Général représentera l'hostie, et la main du Juge la donnera. C'est alors que l'Envoyé, qui est entré durant la session photographique, manifeste sa présence en déclarant : « C'est une image vraie, née d'un spectacle faux » (p. 113). Comme nous l'avons déjà vu, ce qui importe pour l'Envoyé, c'est « la lecture ou l'Image » (p. 114) ; peu importe que les modèles soient faux, si cela sert à la postérité. Si la photo est truquée, elle n'est pas pour autant moins vraie en tant que documentation des événements historiques : le spectacle est faux, la main est celle du juge, et non celle d'un clérical, et « l'hostie » n'est qu'un objet rond quelconque, mais cela ne se voit pas sur l'image, qui, par conséquent, est vraie, puisque cohérente et irrévocable. Si les miroirs des salons de madame Irma sont truqués, les photos dans l'univers réel ne le sont pas moins.

Découvrant le goût amer de la réalité dans le combat verbal (et finalement physique) avec le Chef de la Police, les Trois Figures finissent par regretter leurs nouveaux rôles. L'Évêque accuse même, à tort, le Chef de la Police d'être responsable de l'état misérable dans lequel il se trouve (en réalité, c'est l'Envoyé qui a tiré les Trois Figures de leurs jeux reposants) :

Nous y [dans les salons de madame Irma] étions bien, et c'est vous qui êtes venu nous en tirer. Car c'était un bon état. Une situation de tout repos : dans la paix, dans la douceur, derrière des volets, derrière des rideaux molletonnés, protégés par des femmes attentives, protégés par une police qui protège les boxons, nous pouvions être juge, général, évêque jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance ! (p. 118)

Général, Juge et Évêque déplorent donc leur nouvelle situation, mais elle les attire plus que de redevenir employé du gaz etc. dans la vie réelle, et puisque le retour dans les salons d'Irma leur semble irréalisable, ils préfèrent jouer le nouveau jeu jusqu'au bout. Or, le Chef de la Police les contrarie en dévoilant la fausseté de leur condition :

LE CHEF DE LA POLICE : [...] Vous n'avez donc jamais accompli un acte pour l'acte lui-même, mais toujours pour que cet acte, accroché à d'autres, fasse un évêque, un juge, un général...

L'ÉVÊQUE : C'est vrai et c'est faux. Car chaque acte contenait en lui-même son ferment de nouveauté.

LE JUGE : Nous en acquérons une dignité plus grave.

LE CHEF DE LA POLICE : Sans doute, monsieur le Juge, mais cette dignité, qui est devenue aussi inhumaine qu'un cristal, vous rend impropre au gouvernement des hommes. (p. 121)

Le Chef de la Police reproche à ses adversaires de n'agir qu'en surface (tel était, nous nous en souvenons, le jeu de l'Évêque), mais ceux-ci se défendent en déclarant que l'on ne peut dire qu'un acte de leur univers esthétique soit faux, car il est vrai en tant qu'acte imaginaire. De

même, on ne peut dire qu'il soit vrai, car il est faux puisque imaginaire. L'Évêque et ses « confrères » restent donc dans leur univers artificiel, libéré du caractère discriminant du monde du dehors, et n'arrivent pas à s'adapter au monde dit réel dans lequel ils disent vouloir agir. D'un côté, en affirmant que « c'est vrai et c'est faux », l'Évêque se trahit, car, comme le démontre Pascal⁷⁴, c'est parce qu'elle est incertaine que l'imagination ne peut distinguer le vrai du faux. D'un autre côté, comme notre réalité n'est rien d'autre qu'une scène de théâtre, comme le disait Shakespeare⁷⁵, cette incertitude y règne aussi, et, par conséquent, le vrai et le faux n'y sont pas distinguables. Dans son livre *Profane Play, Ritual and Jean Genet*, Lewis T. Cetta montre qu'il est nécessaire d'accepter la figure taoïste de yin et yang pour saisir l'œuvre de Genet (Cetta 1974 : 1) : il y a du vrai dans le faux, et du faux dans le vrai.

Nos dignitaires font de leur mieux pour embrouiller l'esprit peu cultivé de leur adversaire (inculte comme il est, il ne peut accepter le fait que le monde soit chaotique), mais ils finissent tout de même par « perdre » le combat (le Chef de la Police change de violence verbale en violence physique en poussant brutalement le Général et le Juge par terre ; l'Évêque « s'écarte, prudemment » – cf. p. 122). Au grand soulagement des Trois Figures, Irma leur ouvre de nouveau ses salons, et ils acceptent alors de renoncer à la réalité.

Incapables d'agir dans la vie réelle, les Trois Figures se retirent donc, grâce à l'indulgence de madame Irma, dans leurs salons chéris, dans leurs carapaces confortables. Le personnage principal de la pièce « *Elle* », que nous examinerons par la suite, aurait sans doute bien voulu faire pareil, mais lui, pauvre malheureux, n'a pas le choix...

⁷⁴ « *Imagination* – C'est cette partie décevante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ; car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. Mais étant le plus souvent fautive, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux » (Pascal 1976 : 72-73 – pensée 82 dans l'édition Brunschvicg).

⁷⁵ « *All the world's a stage, / And all the men and women merely players* » (Shakespeare 1960 : 60).

Chapitre IV – « Elle »

Contrairement au *Balcon* et aux *Paravents*, « *Elle* », écrite d'un trait durant l'automne 1955 et rejetée presque aussitôt, n'a jamais été retravaillée par Genet. Par conséquent peut-être moins réussie au niveau théâtral que les deux autres, cette petite pièce ne nous semble pas pour autant moins intéressante. Au contraire, puisqu'elle montre la réflexion de Genet à « l'état brut », « *Elle* » permet un accès plus direct à ses idées, et représente ainsi un trésor inestimable pour quiconque désire éclaircir les impasses ténébreuses de la pensée genétienne. Publiée à titre posthume, en 1989 (après sa création la même année au Festival de Parme), elle a été objet de peu d'études critiques, ce qui est regrettable, mais en même temps opportun, puisque cela admet une lecture plus ouverte.

Le personnage principal de la pièce n'est autre que le Pape, et les réflexions qui s'y expriment sont proches de celles que se faisait l'Évêque dans *Le Balcon*, à ceci près qu'ici, c'est le Souverain Pontife qui se prononce, et les réflexions de celui-ci n'ont été modifiées par personne. « Le Pape [...] semble directement issu de la série des “Figures fondamentales” et, en particulier, de celle de l'Évêque qu'elle élève à la dignité suprême, écrit Albert Dichy dans sa courte introduction de la pièce, mais “*Elle*” peut également être lue comme une inversion du *Balcon*. L'Évêque de cette dernière pièce est, on s'en souvient, un “faux” Évêque, un rôle tenu ou rêvé par un personnage. Ici, le Pape est, au contraire, un “vrai” pape » (Dichy 1989 : 13).

Mais, comme l'admet Dichy, cette différence n'en est pas une. Dans l'univers théâtral de Genet, l'un n'est pas plus faux ou vrai que l'autre ; Pape et Évêque, vrais ou faux, ne sont, en effet, que l'expression d'un même concept. Notre lecture d'« *Elle* » introduira donc la figure

du Pape dans la continuité de la problématique de l'Évêque, mais avant d'entamer cette lecture, nous allons faire un bref résumé de la pièce.

Nous rencontrons au lever du rideau un photographe et un huissier, qui resteront présents jusqu'à la fin. Le Photographe s'apprête à prendre en photo une certaine personne dénommée « elle » (au fur et à mesure que la pièce progresse, les deux ajoutent parfois une majuscule à cette nomination), et pose à l'Huissier des questions au sujet de cet individu mystérieux et ambigu. Au milieu de leur discussion, entre, inattendu, un cardinal en cappa magna et culotte de velours, qui va à la pêche. L'Huissier remarque courtoisement que le Christ aussi était pêcheur, et le Cardinal, le remerciant pour le compliment, sort côté jardin. Enfin est annoncée la venue de la figure essentielle de la pièce : « Sa Sainteté », le Pape. Le photographe est donc venu prendre des photos du Pape (« 5 séries de 3 millions » – p. 45), mais cette tâche s'avère difficile, car, comme nous l'avons déjà signalé, le Pape est rongé par les mêmes questions existentielles que l'Évêque du *Balcon* : qu'est-ce qu'un pape ? sous quelle image faut-il le présenter au monde ? que représente la personne incarnant l'image du Pape par rapport à cette image ? Le Pape, en quête douloureuse d'identité, désire nous livrer son poème en cinq chants, « Les Sanglots du Pape », mais avant d'avoir pu terminer ce poème, il est retiré de la scène, comme par des forces invisibles, et c'est l'Huissier et le Photographe qui récitent les deux derniers chants. Vers la fin de la pièce apparaît d'abord un deuxième photographe (engagé par le premier pour le prendre en photo pendant qu'il photographiait le Pape), puis de nouveau le Cardinal, en soutane sous la cappa magna cette fois, qui demande qu'on lui fasse des révérences. Le premier photographe et l'huissier le saluent, tandis que le deuxième photographe éternise la scène.

Il ne s'y passe donc pas grande chose, mais cette absence d'action permet, nous semble-t-il, une plus grande profondeur de sens. Et comme toujours chez Genet, déjà le titre de la pièce est lourd de signification. Premièrement, il désigne « Sa Sainteté » (p. 43), c'est-à-dire le Pape, mais ce n'est qu'à son apparition, à la page 43, que nous saurons que c'est effectivement le Souverain Pontife qui constitue la référence de ce pronom. Genet se sert du procédé que nomment les rhétoriciens « cataphore », retardant la signification, laissant sonner longtemps cette nomination vide de contenu avant de donner la réponse à l'énigme (nous nous rappelons combien il importe à l'auteur de plonger ses lecteurs et spectateurs dans le mystère). Deuxièmement, ce titre, cette nomination, contribue à une confusion en ce qui concerne le sexe de la personne nommée : « L'HUISSIER [...] Autrefois elle était berger. / LE PHOTOGRAPHE (*distrain*) Bergère. / L'HUISSIER (*sévère*) Berger, monsieur. Elle était un petit berger, comme elle vous le dira elle-même » (p. 26). Plus loin, nous apprenons aussi

que le Pape « rit comme une tante » (p. 70), c'est-à-dire, dans la terminologie genétienne, comme un homosexuel efféminé⁷⁶. Les guillemets du titre sont peut-être aussi là pour annoncer que ce n'est pas nécessairement d'une femme qu'il s'agit. Enfin, « *Elle* » se lit dans les deux sens, c'est un palindrome qui, selon Albert Dichy, illustre le fait que vrai et faux se confondent sans fin dans l'univers théâtral de Genet⁷⁷. C'est aussi un chiasme, c'est-à-dire un miroir, une nomination où le Pape se regarderait, à l'exemple des Trois Figures du *Balcon*, au sommet de sa gloire.

Avant même que mot ne soit prononcé, Genet nous dévoile le trucage de l'endroit cérémonieux dans lequel se trouvent le Photographe et l'Huissier. Ce dernier, un moulin à café entre les jambes, se lève de son fauteuil, et le tourne pour laisser apparaître une cafetière et deux tasses cachées dans le dossier. « Même les fauteuils sont truqués, dit-il, le cérémonial ne peut s'accomplir en face d'un moulin à café » (p. 18). Nous sommes ainsi d'emblée jetés dans un univers aussi maquillé que celui du *Balcon*, mais cette fois-ci, le Photographe n'est pas prêt à jouer le jeu. Contrairement aux photographes du *Balcon*, il trouve que le rôle d'un bon photographe est de dévoiler « ce qu'on cache et qu'on crache » (p. 18), de « montrer le trucage du cérémonial à cause de la présence – fût-elle invisible – d'une cafetière » (p. 19) et non de proposer « l'image dé-fi-ni-ti-ve » dont parlait son homologue dans *Le Balcon* (cf. Genet 1968 : 112).

Celui qui critique le « régime » cette fois, n'est donc pas un révolutionnaire, mais quelqu'un qui, honnêtement, ne désire faire que son devoir de citoyen républicain et de journaliste. « *Elle* » semble effectivement se passer dans une époque post-révolutionnaire, où la critique des régimes apparemment n'est pas chose inadmissible. Dans *Le Balcon*, l'Envoyé viola sa propre fonction, les trois photographes étaient on ne peut plus corrompus, et même les révoltés jouaient le jeu du pouvoir. Roger, qui se révoltait contre les images, avait donc peu de chances d'emporter la victoire. Le Photographe de cette pièce, nous le verrons, n'y réussira pas plus ; ce petit idéologue naïf n'a aucune chance contre l'imagerie savante du pouvoir invisible. Ce n'est en effet qu'au début qu'il exprime ses intentions de dévoiler le trucage : l'Huissier joue le même jeu que l'Envoyé du *Balcon*, et déstabilise le pauvre photographe par des contradictions sans fin. Par sa fâcheuse habitude de toujours nommer les morceaux de sucre des « papes » (pp. 20 et 27 – l'explication viendra d'ailleurs dans le Chant III des Sanglots du Pape), il vide le langage de sens ; par ses « elle était berger » et « elle est

⁷⁶ « Si Genet laisse planer une ambiguïté burlesque sur le sexe du Pape, c'est surtout pour accentuer son absence de réalité » (Hubert 1997 : 102).

⁷⁷ « Fût-il spirituel, le pouvoir est toujours une comédie, une frime, un théâtre : le vrai et le faux, l'envers et l'endroit s'y retournent comme des gants » (Dichy 1989 : 13-14).

âgée » (pp. 26 et 27), il provoque la confusion au sujet du sexe de la personne dénommée « elle » (ce n'est en effet qu'en parlant du passé que l'Huissier ne laisse pas l'accord grammatical l'emporter sur « l'accord sémantique ») ; et, finalement, par son « je ne l'ai jamais vue » (p. 29) il dérouté complètement le Photographe, à qui on a fait savoir que l'Huissier voyait « Elle » tous les jours. « Si mes yeux la voient, continue l'Huissier, ce n'est pas elle. Si c'est elle ce ne sont pas mes yeux » (p. 30). Nous retrouvons donc un des thèmes principaux du *Balcon*, à savoir celui du double : derrière l'image du Pape, qui est inébranlable dans l'esprit de l'Huissier, se cache la personne élue par le Conclave, qui dérange la perfection de l'image. Vue, « Elle » est imparfaite ; imaginée, elle est d'une perfection absolue⁷⁸. L'attitude critique du Photographe diminue donc vite en ampleur, et le passage du Cardinal l'efface complètement : ayant embrassé son anneau, le Photographe se sent « soulagé d'avoir pu accomplir un geste qui [le] restituait à un mode cérémonieux, donc définitif » (pp. 40-41). Pris dans l'élan de l'imagerie, il a l'impression d'être « détaché du temps » (p. 41) ; l'expérience fut même d'un plaisir propre à l'orgasme : « Comme une petite mort a eu lieu » (p. 41). Le double sens du terme (la petite mort est aussi une mort) nous permet aussi d'avancer que puisque cette petite mort, comme toutes les morts, est propre à l'univers esthétique de l'apparence, le lieu apparemment sacré dans lequel se déroule la pièce, n'est rien qu'un théâtre, comme c'était le cas aussi du Grand Balcon. À l'apparition du Pape, toute la résistance qu'a manifestée le Photographe s'est complètement évaporée dans un geste de dévotion.

Mais le trucage est de nouveau dévoilé avant que mot ne soit dit. Le Souverain Pontife « semble glisser sur le sol » (p. 43) – comme porté par des anges, comme il le dira plus loin (cf. p. 68) – et son entrée est d'apparence très élégante. Or, lorsque le Photographe, agenouillé, soulève la robe blanche du Pape pour lui baiser le pied, il voit, et le public avec lui, que le Pape est monté sur des patins à roulettes – s'il semble glisser sur le sol, les anges n'y sont pour rien. Et c'est le baiser, ce signe de grande dévotion, qui dénonce la tromperie : le Photographe, critique au début, apprivoisé par la suite, trahit involontairement le Pape par son geste d'amour. Les patins à roulettes n'ont pas seulement la fonction de donner à l'apparition du Pape un aspect divin (divin, puisqu'il ne se déplace pas comme un homme ordinaire, mais comme quelqu'un qui est porté par des anges)⁷⁹ ; en élevant physiquement son

⁷⁸ « Genet sait que l'objet *in absentia* est doté d'une efficacité bien supérieure à celle de l'objet réel. Aussi préféra-t-il souvent, au théâtre, sa non-représentation » (Hubert 1997 : 44).

⁷⁹ « Le Souverain Pontife doit être porté par les anges. Il ne saurait marcher. Ainsi le veut l'Image. Il fallait donc un peu trafiquer l'homme » (pp. 68-69).

porteur, comme les cothurnes de l'Évêque, ils augmentent aux yeux des spectateurs aussi sa grandeur spirituelle.

S'annonce, malgré cette falsification flagrante, la session photo, et le Pape s'énerve légèrement : « Il va donc falloir reprendre la pose [...] alors que je ne suis que pose puisque je suis le Pape » (pp. 44-45). Il se reprend cependant vite, et se met à la disposition du Photographe, prétendant même que c'est ce dernier qui va faire de lui le Pape : « Pour le moment, je ne suis plus le Pape – ou ne le suis pas encore – puisque vous ne m'avez pas donné l'attitude ni le geste qui me fixeront en Pape » (p. 46). Il parlera plus loin du « fichu métier que *vous me faites faire* » (p. 58, c'est nous qui soulignons), montrant ainsi explicitement que ce n'est pas de sa propre volonté qu'il fait ce « métier », mais parce que l'existence des photographes fournissant des images aux fidèles – ou même tout simplement l'existence des fidèles, le référent de ce « vous » étant peu claire – l'exige. De nouveau, l'écho du *Balcon* résonne dans « *Elle* » : le Pape ne sera Pape qu'immobilisé. C'est toujours d'« une image vraie, née d'un spectacle faux » – comme le disait l'Envoyé dans *Le Balcon* (Genet 1968 : 113) – qu'il s'agit. Ce n'est que la photo qui peut montrer le Souverain Pontife dans son état pur, car dans la vraie vie, le petit berger qu'il était autrefois, trouve toujours l'image du Pape. « Je ne suis pas le pape » (p. 47), dit-il même plus loin, mais le Photographe, voulant le rassurer, ou peut-être juste pour le contredire, affirme cependant le reconnaître, de ses vieilles photos, mais aussi d'une apparition à la loggia de Saint-Pierre. Le Pape est choqué : « Cela veut dire que le pape que j'étais à la loggia est le même que celui qui vous parle ? Alors je ne prends pas de pose du tout » (p. 48). Et le Souverain Pontife à exclamer qu'il a « envie de chier » (p. 48), et que, puisque n'importe quelle pose le représentera, le Photographe doit l'éterniser sur le pot. Ceci, parce que, nous confie le Pape, c'est accroupi, en « pose de vieux Turc » (p. 50), vidant ses entrailles, qu'il est le plus près de Dieu, que tout lui devient accessible. Et il en conclut que « l'attitude de la prière – seule posture qui ne soit pas une imposture – c'est la posture accroupie » (p. 50). La posture agenouillée est rejetée, puisque « l'on ne saurait chier à genoux » (p. 50). Le pauvre Photographe, bien étourdi, ne sais plus où il en est. Il est aussi dérouté qu'Irma lorsque l'Envoyé lui faisait part que la Reine « se cure les trous de nez, examine la crotte extirpée, et se recouche » (Genet 1968 : 100). Si le Photographe et Irma sont bouleversés, c'est que l'on ne voit jamais une reine ou le Pape faire des choses pareilles. On ne les voit d'ailleurs pratiquement jamais ; on ne les connaît que par les photos.

Et le Pape déteste toutes les photos ; que ce soit une photo de famille ou un portrait du Souverain Pontife, il ne souhaite que les détruire. Ainsi, il déchire la photo des enfants du

Photographe, et refuse de comprendre la colère de celui-ci : « Qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai déchiré un bout de carton ? Mais à vos êtres adorés, je n'ai pas touché. Vous les idolâtrez, ma parole » (p. 54). C'est le Pape qui se révolte maintenant. Il méprise tant son « métier » qu'il soutient qu'un acteur de troisième plan aurait « plus vite et plus spontanément un visage plus pâle, plus émouvant, plus éloquent » (p. 58) que le sien. Il vaudrait donc mieux choisir le Pape parmi des amateurs de théâtre que parmi des cardinaux. Ou peut-être cela reviendrait-il au même : les acteurs dégoûtent le Souverain Pontife, parce que, *comme lui*, ils se réfèrent à une image définitive. Après cette prise de position envers les acteurs et envers lui-même – le Pape est nécessairement dégoûté aussi par sa propre personne, puisque lui aussi se réfère à une image définitive –, sa Sainteté se livre à la récitation des Sanglots du Pape.

Dans le Chant I, il évoque d'abord sa jeunesse de berger, sa découverte des récits évangéliques, et la ferveur avec laquelle il cherchait son identité à travers les différents niveaux de la hiérarchie ecclésiastique⁸⁰ : diacre, curé, vicaire, évêque, cardinal, et, finalement – après être élu par les autres cardinaux – pape. Mais cette remontée de la hiérarchie était-elle vraiment un produit de la volonté du petit berger ? Le Pape souligne avoir été « dirigé vers une image : aimanté par elle » (pp. 60-61), se retrouvant maintenant au bout de l'échelle, sans vraiment l'avoir voulu, et sans avoir trouvé sa véritable identité. Le petit berger ayant atteint « la définitive image » (p. 61 – définitive, puisque l'on ne peut aller plus loin dans la hiérarchie catholique), la quête de l'identité semble perdue dans un cul-de-sac. Il resterait néanmoins une possibilité : « détruire cette image [...], et rejoindre le givre et les loups » (p. 61). Puisqu'il n'y a plus d'image vers laquelle se tendre, il faut retrouver les douceurs de l'enfance, « le givre et le loup » qui faisaient partie de l'univers immaculé du petit berger. Depuis cette révélation, le Pape s'efforce donc à détruire son image, afin de retrouver « sa densité intérieure » (p. 61), mais cela se révèle être bien difficile : le Conclave, ou peut-être « les exigences de l'Image elle-même » (pp. 61-62), continuent à diffuser son image au monde, même si le Pape s'y oppose. Le Souverain Pontife s'acharne alors à tromper les trompeurs, en remplaçant un à un ses membres par les membres de quelqu'un d'autre – car n'importe qui peut représenter le Pape. Finalement, il disparaît complètement des photos. Des images du pape continuent cependant à circuler, malgré tous les efforts du Souverain Pontife ; ses ruses ne l'ont donc nullement aidé. « Mais moi, pendant ce temps, dit-il alors, moi, moi là, celui que vous voyez ce matin et qui pleure ses misérables sanglots, que devenait-il ? » (pp. 62-63) L'utilisation des pronoms à la troisième personne, *celui* et *il*, et de l'adverbe de lieu

⁸⁰ « Météorique et lent, je fonçais dans le tas » (p. 60).

déictique *là*, montre combien le Pape se sent éloigné de son « moi »⁸¹ ; à mesure qu'il avançait dans la hiérarchie catholique, son intérieur a été repoussé par la carapace que forment les différentes fonctions ecclésiastiques. Comme l'indique Marie-Claude Hubert, « l'homme ne peut coïncider avec son image [...] qu'en perdant son individualité » (Hubert 1997 : 102). Le Chant I se termine par l'évocation de « l'escargot fragile » qu'est maintenant le « moi » du Pape, s'asseyant « sur une marche de l'escalier pontifical » (p. 63), pleurant en silence. L'escargot porte sa coquille avec lui partout ; c'est sa maison, mais aussi sa protection : sans cette armure, dure et solide, il serait facilement écrasé par le premier venu. Le Pape se sent ainsi, impuissant sans le bouclier de sa fonction ; malheureux avec.

Le Chant II, annoncé un peu plus loin, est, étrangement, laissé en blanc dans le manuscrit de Genet (p. 69). Cela semble bizarre au premier abord, puisque la pièce, hormis cette tirade, est complète, mais si nous regardons de plus près le texte précédant ce chant « manqué », nous trouverons la réponse. « Il fallait donc qu'il y eût en vous ce qu'il faut pour faire de vous cette image. Et cela, qu'était-ce donc ? » (p. 64) demande le photographe lorsque le Pape a terminé de proférer le chant I, et celui-ci réplique : « Je peux vous le dire. Cela durera le temps d'un second chant » (p. 64). Et si le chant II ne figure pas dans le manuscrit, « ce n'est pas en raison de l'inachèvement de la pièce, comme on a pu le prétendre pour expliquer le fait que Genet ne l'ait jamais publiée, mais parce qu'il n'est pas de réponse possible à une telle question » (Hubert 1997 : 103). Pour nuancer, sans les mettre en cause, les propos de Marie-Claude Hubert, ajoutons qu'une réponse possible à cette question serait « Rien », et que c'est justement un « rien » qui constitue ce chant II.

Le Chant I signala, nous nous en souvenons, que n'importe qui pourrait remplir les fonctions du Pape. Dans le Chant III – « intitulé encore chant des petits bouts de sucre » (p. 71) –, nous apprenons que n'importe *quoi* pourrait le faire : « N'importe quel objet pourrait me représenter » (p. 71), affirme le Pape, et suggère d'abord qu'un mégot devrait prendre sa place, figurer au lieu de lui sur les images du Pape – car le mégot, comme le Pape, est absence. Mais, puisque les mégots « entrent rarement en fraude chez les hommes honnêtes » (p. 72), il finit par lui préférer « un objet de conservation courante » (p. 72), à savoir un bout de sucre, ce qui explique pourquoi l'Huissier au début de la pièce parlait de « papes » au lieu de bouts de sucre (p. 20 – cf. supra p. 73). Le mégot et le morceau de sucre sont des exemples d'absence absolue et irréversible ; le mégot ne peut redevenir cigarette, le bout du sucre dissout dans le café ou dans la bouche d'un enfant ne peut redevenir bout de sucre : ce sont

⁸¹ « La "3^e personne" est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie *pas* à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution » (Benveniste 1966 : 265).

des processus définitifs. Le Pape opte donc pour le morceau de sucre, puisqu'il est plus courant que la cigarette, et peut-être aussi puisqu'il se dissout complètement. Le morceau de sucre représentera le Pape, parce que, comme il le dit, le sucre blanc donne une « image idéale de Notre Candeur » (p. 73), et surtout parce qu'il est absence absolue. Fondu ou croqué, il se disperse de manière inaperçue dans le corps des hommes.

Le Photographe plaint la douleur du Pape, mais soutient que tout est sauvé si le Pape est en rapport avec Dieu. Or, il ne l'est bien sûr pas, ou, du moins, il ne croit pas l'être : « Le suis-je ? [...] l'univers s'ordonne autour de ma Tiare, pivot du monde visible » (p. 74). Comme dans *Le Balcon*, ce n'est que l'apparat qui compte, qui est considéré comme vrai. Cette vérité n'est cependant pas porteur de sens, ce que le Pape essaie de faire comprendre au Photographe, dans lequel la révolte s'était éteinte avant même l'apparition du Souverain Pontife. « Tant de splendeurs, dit-il, équivalent à pas de splendeur du tout. Et la plus grande devant être la négation de toutes » (p. 75). Le Photographe ne comprend pas, et demande encore une fois si le Pape est en rapport avec Dieu. Il n'aura cependant pas de réponse, car le Pape, puisqu'il ne joue plus le jeu, puisqu'il essaie de briser l'Image du Pape et donner au Photographe l'image de quelqu'un qui souffre atrocement, est retiré, en reculant, par un cordon invisible qui relie ses patins à roulettes à son oratoire, et la porte monumentale à travers laquelle il est entré en scène se ferme d'elle-même devant lui (devant puisqu'il recule).

Le Souverain Pontife manque donc de souveraineté effective. Il ne décide ni de ses mouvements, ni de ses énoncés ; il n'est qu'un pantin pour un pouvoir qui ne se donne pas à voir. Est-ce le Conclave, c'est-à-dire le corps de cardinaux, qui tient le pouvoir, ou est-ce l'Image elle-même qui décide ? Nous ne le saurons pas, mais nous comprenons que l'Huissier opère pour ce pouvoir inconnu. Effectivement, un huissier n'est pas seulement quelqu'un qui accueille, annonce et introduit un visiteur ; ce titre nomme aussi une personne faisant partie du corps judiciaire. Et la fonction de l'huissier de justice est, d'après le dictionnaire, avant tout de « mettre à exécution les décisions de justice » (Le Petit Robert), ce que fait effectivement notre Huissier. Lorsque, soudain, le Pape se met à interroger le Photographe au sujet de sa femme, et de l'amour qui les lie, il est brusquement interrompu par l'Huissier :

L'HUISSIER (*soudain*) Halte-là ! Cela ne vous regarde pas.

LE PAPE Mais, Victor, laisse-moi...

L'HUISSIER Pas question. Je ne vous permettrai pas de l'interroger, sauf, si vous voulez, sur un ton égrillard.

LE PAPE Tu es bien sévère avec un vieux de la vieille.

L'HUISSIER Taisez-vous. C'est la première fois que je me permets d'intervenir. Vous savez que j'en ai le droit. Alors n'insistez pas. Et dites, si vous voulez, pourquoi l'on vous vénère. Ça, je vous l'accorde. (p. 65)

L'Huissier boucle formellement le Pape. Et il en a le droit ! Il est le maître du jeu, c'est lui qui décide de ce dont il faut parler, et c'est lui qui annonce les chants des Sanglots du Pape. L'amour charnel est interdit pour le pape ; il ne fait que donner de l'amour spirituel et peut-être n'estime-t-il pas vraiment être aimé en retour, puisqu'il n'a jamais le contact physique dont bénéficient les amoureux. Le Pape supplie donc l'Huissier de lui laisser s'informer sur cet amour pour lui défendu, mais, comme il le sait, « Victor » est très sévère⁸². Pour ne pas dire tyrannique : lorsque, par exemple, il annonce le Chant II, son attitude envers le Pape rappelle celui de Pozzo envers Lucky dans *En attendant Godot* de Beckett (pièce créée deux ans avant la rédaction d'« Elle »). « En marche ! » (p. 69) lui dit-il, lui parlant comme à un domestique ou à un animal, comme à quelqu'un qui n'est là que pour divertir (comme Lucky). Et les supplices que doit vivre le Pape ne sont pas uniquement de nature psychique. Puisqu'il n'est jamais vu que de front, pourquoi gâcher de l'argent pour lui payer une tenue qui couvre tout son corps ? Le Pape a effectivement, comme il le dit, « le cul à l'air » (p. 68) : « Inutile en effet d'user de l'étoffe pour le cacher puisqu'en principe, on ne me voit jamais de dos » (p. 67)⁸³. Et si jamais quelqu'un le voyait de dos, ce ne serait pas le derrière nu du Pape qu'on verrait, « puisqu'il n'a pas de cul » (p. 68) ! Malgré le climat doux, le pauvre Pape s'enrhume souvent ; prisonnier de sa fonction maudite, il est torturé par ceux qui tiennent le pouvoir, et il ne sait même pas qui sont ses malfaiteurs... « Je danse le Pape, dit-il⁸⁴, *on* m'a truqué » (p. 67, c'est nous qui soulignons). Ce *on* restera inconnu jusqu'à la fin, et donne à la pièce un ton menaçant, voire tragique : comme dans les tragédies grecques, le héros a beau analyser son destin ; il ne lui échappera pas.

Le Pape n'a donc pas vraiment de pouvoir. Il est directement sous l'emprise de l'Huissier, et indirectement gouverné par un pouvoir inconnu représenté par l'Huissier. Celui-ci travaille

⁸² On se croirait dans un des salons de la maison d'illusions de madame Irma, où le jeu est interrompu par une discussion appartenant au monde réel. Dans *Le Balcon*, un événement pareil à celui-ci se produit d'ailleurs dans le deuxième tableau, où la « voleuse », de peur que le « bourreau » ne lui frappe, l'appelle dans un cri de son vrai nom, Arthur (cf. Genet 1968 : 50).

⁸³ Les habits du Pape ne couvrent que son devant ; comme lui, ils n'ont pas de profondeur – « il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor » (Genet 1968 : 222), écrit Genet dans une des lettres à Roger Blin.

⁸⁴ Il aurait aussi bien pu dire « je *joue* le Pape ». Quand on sait que ce que fait Lucky pour divertir lorsqu'il ne pense pas, c'est danser, le parallèle est encore plus manifeste.

pour un pouvoir caché, et il est difficile de savoir s'il connaît vraiment ce pouvoir. Il redoute lui-même ce qui n'est pas visible, peut-être parce que cela ne se laisse pas contrôler, et c'est pourquoi il est troublé lorsque le Photographe disparaît sous son voile noir. « J'ai toujours redouté l'étamine noire, dit-il, le crêpe me trouble moins » (p. 22). Si le crêpe ne lui fait pas peur, c'est que l'on peut entrevoir ce qu'il y a dessous, tandis que l'étamine noire cache entièrement ce qu'elle couvre.

L'Huissier n'arrive cependant pas complètement à boucler le Pape (il semble, en effet, qu'il a parfois un peu de pitié pour ce « vieux de la vieille », qu'il voit tous les jours, ce qui s'inscrit dans le ton équivoque qui règne autant ici comme dans *Le Balcon*), qui se révolte par ses chants, et qui continue à interroger le Photographe sur cet amour charnel qu'il n'est pas censé connaître. Le Souverain Pontife est par conséquent retiré, contre sa volonté, par « le cordon qui relie [s]es patins à roulettes à [s]on oratoire » (p. 75), par ce même pouvoir invisible que représente l'Huissier. Une troisième raison pour faire monter le Pape sur des patins à roulettes est donc d'empêcher une marche libre, de pouvoir contrôler aussi ses mouvements.

Le Pape étant maintenant absent, l'Huissier, courtois comme toujours, demande au Photographe s'il veut entendre les deux derniers chants, et se met à réciter le Chant IV, où le pape est caractérisé comme un « acteur travesti » (p. 80), et dont l'idée maîtresse est exprimée dans la phrase suivante : « pour le monde entier le pape existe, non pour moi » (p. 80). L'Huissier parle donc au nom du Pape, et exprime peut-être le plus grand malheur du Pape : que lui n'a pas de Pape à qui il peut se confesser et chez qui il peut chercher la consolation. Et vers la fin de ce Chant IV, le Pape – ou l'Huissier, nous ne pouvons dire pour sûr – doute de *qui* et de *quoi* il parle : « c'est afin de pouvoir l'approcher... m'approuver... » (p. 80). Et l'Huissier à intervenir comme quand le Pape était effectivement présent : « Monsieur, ne me demandez pas trop de détails, et acceptez ceci comme la fin du chant IV des Sanglots Pastoraux » (p. 80). Encore une fois la censure l'emporte, mais pour le dernier chant, un coup de théâtre se produit. Ce Chant V, commencé par l'Huissier, interrompant le Photographe qui soudain se prononce juif, est repris par le Photographe, qui le termine complètement, ce qui provoque un long silence entre les deux hommes restés sur la scène⁸⁵ :

⁸⁵ Peut-être le Photographe n'a-t-il cessé de se révolter contre l'image officielle dès le début. Le fait qu'il termine ce Chant V aide en quelque sorte le Pape dans sa propre révolte. Encore une fois, c'est l'inconstance qui règne dans l'univers théâtral de Genet.

Enfin, épuisé par tant d'efforts [...] pour me débarrasser de cette image [...] qui maintenant ne pouvait plus être chassée par une autre, et puis, à l'extrême bord de la mort, sur le point de trépasser, enveloppé [...] par elle et risquant d'apparaître aux siècles futurs sous cette apparence irrémédiablement neigeuse et couverte de bijoux, je rentraï en moi-même et partis à la recherche du *dénicheur* amoureux du brouillard et des prunelles gelées. Hélas, quand je l'eus rejoint, il était mort de tristesse, de faim et de froid. Je lui portais des couvertures, une bouillotte, du lait chaud, de l'aspirine : rien. Je le frictionnai : rien. Rien. Rien. Il était glacé. Je récitai la prière des Morts. Fin du Chant V des Sanglots d'un berger. (pp. 81-82, c'est nous qui soulignons)

Dénicher signifie « enlever (un oiseau) du nid », et, figurativement, « faire sortir (qqn) de sa cachette », ainsi que « découvrir à force de recherches » (cf. Le Petit Robert). Un *dénicheur* est donc quelqu'un qui enlève du nid, qui fait sortir (quelqu'un) de sa cachette, ou qui découvre à force de recherches. Une réplique donnée par l'Huissier au début de la pièce nous indique de qui il est question ici : « Elle était un petit berger, comme elle vous le dira elle-même. Agreste *dénicheur* amoureux du brouillard et des prunelles sauvages » (p. 26). Le *dénicheur* que recherche le Pape en lui-même est donc lui-même enfant. Nous pensons par conséquent que la première signification concrète de *dénicheur* l'emporte sur les autres. La notion d'oiseau ne doit cependant pas non plus être comprise figurativement : on s'imagine un petit garçon, prenant amoureuxment dans ses mains un oisillon, et *recevant*, par la seule présence physique, de l'amour de ce petit oiseau. L'utilisation de ce mot inscrit aussi la personne et l'enfance de Genet dans le texte. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, nous pouvons lire : « Les jeux des garçons [...] se jouaient le long des haies [...] Les joueurs eux-mêmes, acteurs-enfants sortis de l'école, sortis du bourg, reprenaient leur personnalité *agreste*, redevenaient bouviers, *dénicheurs* de merles, grimpeurs, faucheurs de seigle, voleurs de *prunes* » (Genet 1951 : 79, c'est nous qui soulignons)⁸⁶.

Mais l'intérieur du Pape, le « moi », le petit berger, le « *dénicheur* amoureux du brouillard et des prunelles gelées » est mort « de tristesse, de faim et de froid », par manque d'amour, de nourriture et de chaleur ; ce que donne le Pape (ou peut-être plus souvent les Religieux et les Religieuses opérant après ses directives) aux nécessiteux. La pauvre personne qui incarne le Pape ne prospère pas de sa propre miséricorde. Et la fin du Chant V – « Fin du Chant V des Sanglots d'un berger » – nous révèle que c'est le petit berger qui sanglote (ce qui était déjà annoncé par « les sanglots pastoraux » du Chant IV, et par l'évocation de l'escargot dans le

⁸⁶ Genet se sentant doublé par la présence d'une « elle » en lui – dans une lettre à une connaissance, il parle du « couple que j'étais » (cf. Dichy et Fouché 1989 : 168) – est d'ailleurs un des thèmes principaux de *Notre-Dame-des-Fleurs*, où l'auteur/le narrateur emprisonné vit et raconte la vie de la figure imaginaire (ou plutôt intérieure) Divine, travestie sublime et petit garçon fragile.

Chant I). Le Pape, le vrai, c'est-à-dire la coquille, n'est pas une personne, mais une image créée pour tromper les hommes, et une image ne pleure pas.

Vers la fin de la pièce entre donc le photographe du Photographe, engagé pour confirmer la vérité des photos prises par celui-ci, mais malgré toute bonne intention, « le nouveau venu, qui risque d'être supplanté à son tour par un troisième photographe, et ceci indéfiniment, n'est donc pas non plus un garant » (Hubert 1997 : 98). La photo qu'il prend du Cardinal salué par les deux hommes, ce dernier éclat de magnésium qui clôt la pièce, est aussi fausse que celle que prenait le premier photographe du Pape sortant en reculant et en bénissant le public. Le Cardinal se montre maintenant en soutane sous la Cappa Magna, mais d'habitude, il ne se promène qu'en culotte.

Si le premier photographe abandonne vite son projet de « montrer ce qu'on crache et qu'on cache » (p. 18 – ou peut-être ne l'abandonne-t-il pas... cela reste un des mystères de cette pièce), ce n'est pas le cas de Genet. Qu'a-t-il fait d'autre dans « *Elle* » ? Encore une fois, c'est le bal « con » de notre monde qui est dévoilé dans toute sa splendeur truquée. Encore une fois, ce sont les fonctions, les idées préconçues et intégrées auxquelles nous nous fions trop qui écrasent l'homme solitaire.

Or, d'un autre côté, Genet non plus n'est pas un garant. Il nous propose un spectacle pour nous réveiller ; le spectateur/lecteur doit réfléchir, et trouver les réponses (s'il y en a) lui-même (nous pouvons donc comme Meyerhold parler du spectateur en tant que « quatrième créateur » – Meyerhold 1963 : 42). Comme Genet le montre dans cet extrait d'un entretien avec Hubert Fichte (1975) :

H.F. – *Est-ce que vous croyez quand même que l'interview donne une idée de ce que vous pensez réellement ?*

G. – Non.

H.F. – *Qu'est-ce qu'il y manque ?*

G. – La vérité. Elle est possible si je suis tout seul. La vérité n'a rien à voir avec une confession, elle n'a rien à voir avec un dialogue, je parle de ma vérité. J'ai essayé de répondre au plus près de vos questions. En fait, j'étais très loin.

H.F. – *C'est très dur, ce que vous dites là !*

G. – Mais très dur pour qui ?

H.F. – *Pour tous ceux qui vous abordent.*

G. – Je ne peux rien dire à personne. Rien dire à d'autres que des mensonges. Si je suis tout seul, je parle peut-être un peu vrai. Si je suis avec quelqu'un, je mens. Je suis à côté.

H.F. – *Mais le mensonge a une double vérité.*

G. – Ah oui ! Découvrez la vérité qui s'y trouve. Découvrez ce que je voulais cacher en vous disant certaines choses. (Genet 1991 : 176)

Chapitre V – *Les Paravents*

La rédaction des *Paravents* a longtemps, à tort, été située en 1958. Aujourd'hui, nous savons cependant que Genet entama la composition de cette pièce fin 1955, début 1956. Nous en trouvons la première trace dans une lettre adressée à Olga Barbezat, l'épouse de l'éditeur de Genet, Marc Barbezat (directeur des Éditions L'Arbalète), écrite le 6 février 1956, où Genet affirme avoir « presque fini » sa pièce « sur l'Arabe ». Le 2 juin la même année, Genet signe un contrat avec les Éditions L'Arbalète pour la publication des *Paravents* et, enfin, dans une lettre à Marc Barbezat, datée du 4 octobre 1956, l'auteur écrit qu'il lui enverra *Les Paravents* « dans neuf ou quinze jours » (toutes références Dichy et Peskine 1991 : 23). Insatisfait comme toujours, Genet portait cependant sans cesse de nouvelles corrections à la pièce, qui ne parut qu'en 1961.

Mais ce n'était pas seulement à cause des remaniements de Genet que la publication de la pièce fut retardée. Quoi qu'il ait signé ce contrat avec Marc Barbezat pour *Les Paravents*, Genet propose en 1958 un manuscrit portant le titre *Les Mères* aux Éditions Gallimard, manuscrit qui n'est, bien évidemment, qu'une première version des *Paravents*. Barbezat, prenant conscience de la fraude, fait arrêter la publication et, après de nouvelles retouches, Genet fait donc paraître la pièce aux Éditions L'Arbalète trois ans plus tard. De 1961 jusqu'à la création de Roger Blin en 1966, l'auteur corrige de nouveau son texte afin de l'adapter à la scène ; il respecte même parfois les conseils donnés par Blin. Après la création, Genet se remet aux corrections, dans l'optique de faire publier une deuxième édition, mais celle-ci ne paraît qu'en 1976, de nouveau chez Barbezat (cette fois-ci aussi, Genet désirait la faire publier chez Gallimard). La troisième et dernière édition est publiée trois ans plus tard, chez

Gallimard cette fois, dans le cinquième volume des *Œuvres complètes* de Genet, et c'est à cette dernière édition que nous nous référerons ici.

Comme le note Michel Corvin, « l'édition originale de 1961, même soumise à trois strates de corrections, reste la matrice des deux éditions qui suivront » (Corvin 2000 : 287). Les éditions de 1976 et 1979 ont réduit le nombre de tableaux à 16 (l'édition originale en a 17), mais cette réduction n'est qu'une fusion entre deux tableaux (le quatorzième et le quinzième – cf. Genet 1961 : 168-202 et pp. 309-331), et le *texte* ne subit que de minces modifications. Les corrections portent surtout, sans doute sous l'influence de Blin, sur la structure scénique, sans vraiment changer grande chose au contenu de la pièce. Par contre, la version de 1958, intitulée *Les Mères*, est bien différente des versions publiées ; plus courte (environ deux tiers de l'édition de 1961) et moins complexe, elle semble être bien plus docile que les éditions ultérieures qui, elles, explosent dans une orgie de mots et de gestes parfois incompréhensibles⁸⁷.

Avec *Les Paravents*, pièce qu'il considère comme le sommet de son œuvre théâtrale, Genet pousse à l'extrême l'ambiguïté et la complexité du *Balcon*. Cette pièce est si compliquée qu'il est difficile, voire impossible, d'en faire un résumé cohérent, tant les intrigues, les thèmes et les niveaux qui s'entrelacent sont nombreux et obscurs. Nous tenterons tout de même d'en présenter les faits principaux le plus précisément possible, afin de clarifier ses fables.

Les personnages centraux dans cette pièce sans centre, sont la Mère, Saïd (son fils) et Leïla (l'épouse de Saïd), qui forment *la Famille des Orties* (cf. p. 292)⁸⁸. La pièce se déroule dans un pays arabe colonisé par des Français – ou par d'autres Européens⁸⁹ –, où grogne la révolte, mais au début de la pièce (les neuf premiers tableaux), cette révolte forme plutôt l'arrière-plan de l'histoire tragico-burlesque de la Famille des Orties. Saïd, très pauvre, n'a pu prendre pour femme que Leïla, « la plus laide femme du pays d'à côté et de tous les pays d'alentour » (p. 164), et ne rêve que d'aller en Europe afin de gagner assez d'argent pour en acheter une plus belle. Or, il lui faut aussi de l'argent pour la traversée ; Saïd se met par conséquent à voler (son travail dans la plantation du colon Sir Harold ne lui rapporte guère assez pour faire vivre sa famille), et il est emprisonné. Leïla, pour rejoindre son mari en

⁸⁷ Pour une étude introductive des différences entre les quatre versions de la pièce, v. Corvin 2000 : 287-297.

⁸⁸ Comme Michel Corvin (2000 : 347), nous trouvons qu'il est utile de diviser les personnages en groupes ; les appellations de ces groupes seront signalées en italiques.

⁸⁹ La pièce a été rédigée en pleine guerre d'Algérie, et le point de départ de l'auteur était effectivement ce pays colonisé par la France. Or, comme toujours, Genet universalise son point de départ pour traiter du colonialisme et de la suppression en général (en témoignent les noms, non-français, des deux principaux colons : Sir Harold et M. Blankensee).

prison, suit son exemple, et est incarcérée à son tour. Reste la Mère qui, désirant pleurer la mort du premier martyr de la révolte, Si Slimane, est repoussée par les autres pleureuses (Kadidja, Chigha et Nedjma, trois générations de femmes arabes), puisqu'elle fait partie d'une famille de voleurs. Saïd, Leïla et La Mère sont ainsi, à cause des vols des deux premiers, des marginaux parmi les marginaux, repoussés même par les Arabes. Et au lieu d'essayer de se faire aimer, ils cherchent à se marginaliser toujours plus, s'efforçant d'aller toujours plus loin dans la nuit et dans la dégradation.

D'autres Arabes repoussées par les leurs sont *les prostituées*, Warda et Malika. Avant la révolte, le bordel était un endroit presque sanctifié, où les Arabes allaient trouver du réconfort dans leur existence de soumis⁹⁰. Le bordel leur proposait un monde imaginaire où, comme dans *Le Balcon*, on n'allait pas pour le plaisir sexuel, mais pour adorer les prostituées, et surtout Warda, la « pute parfaite » (p. 312), qui se curait les dents avec des épingles à chapeau. Durant la révolte, par contre, les Arabes se tendent vers d'autres images, et ne vont au bordel que pour « baiser » (p. 312). Et Warda, qui refuse d'admettre que le bordel soit juste une institution comme les autres, provoque les femmes du village (cf. p. 341), les tricoteuses, qui la tuent à coup d'épingles à tricoter.

À partir du dixième tableau, la révolte se manifeste de plus en plus, et l'histoire de la Famille des Orties se mêle progressivement avec la grande histoire de la révolution : *les colons*, Sir Harold et M. Blankensee, s'inquiètent des actions des révoltés (pp. 244-247) ; *les légionnaires* se préparent à la lutte contre *les combattants arabes* en portant une très grande importance à l'apparat⁹¹ ; la Petite Communiant, fille de Sir Harold, est tuée par un des Arabes (p. 271) ; le fils de Sir Harold met fin aux jours de Kadidja, révoltée exemplaire (p. 275).

Kadidja et celle qui prend sa relève après sa mort, Ommou (avec la Mère elles forment le « groupe » *les mères*), essaient, nous semble-t-il, de faire de sorte que la révolution soit une révolte totale, et critiquent les révoltés qui, comme dans *Le Balcon*, copient les oppresseurs. Or, en se dressant complètement contre les Européens, en antithèse parfaite, elles restent dans le domaine de ceux-ci – même si elles en sont la négation –, et leur révolte n'est pas plus pure que celle des autres rebelles arabes. Tous les révoltés se définissent donc – et définissent en même temps leur peuple – par rapport à l'ennemi, ce qui les lie à l'ennemi et fait de sorte

⁹⁰ Saïd y allait aussi, pour oublier sa monstrueuse épouse (cf. p. 177), ce qui n'améliorait pas sa situation économique (cf. p. 186).

⁹¹ Le lieutenant donne les instructions suivantes à ses hommes : « Donc : épaules parfaites, rectifiées par artifice si nécessaire [...] Cuisses épaisses et dures. Ou apparemment. À la hauteur des genoux, sous la culotte [...], mettez des sacs de sable pour vous gonfler les genoux, mais apparaissez comme des dieux ! » (p. 253) On se croirait au Grand Balcon.

qu'ils ne puissent jamais vraiment se libérer de la véritable oppression : celle des images. Ommou semble cependant, vers la fin de la pièce, lorsque les révoltés l'ont emporté sur les oppresseurs, rejeter le résultat de la révolte, mais son rôle demeure toutefois obscur. Nous y reviendrons plus loin (cf. infra pp. 91 et 94).

Durant les derniers tableaux de la pièce, les morts (la quasi-totalité des personnages principaux meurent en effet bien avant que la pièce se termine) se retrouvent à un « étage » pour eux, tout en haut de la scène, qui est maintenant divisée en trois niveaux⁹². Pour entrer dans ce monde des morts, les personnages brisent des paravents blancs, qui constituent l'unique décor de cet étage. Les morts discutent entre eux, et avec les vivants des autres niveaux, et ne comprennent plus vraiment pourquoi ils se sont battus. En spectateurs, ils regardent en haut pour voir ce qui se passe en bas et commentent le jeu des vivants. Les seuls à ne pas accéder à ce monde des morts, à cette mort théâtrale, sont Leïla et Saïd, disparus de la scène, s'enfonçant toujours plus dans la dégradation et le noir, errant dans le néant qu'est le « pays du monstre » (p. 287 ; nous y reviendrons). Leïla, en effet, se suicide à la fin du quatorzième tableau en se noyant dans le collecteur d'égout (cf. p. 367), et elle n'apparaît jamais à l'étage des morts ; Saïd, traître à la cause révolutionnaire, est exécuté par les révoltés vainqueurs tout à la fin de la pièce. Il s'écroule en coulisse, et ne fera pas non plus partie du monde des morts.

Comme pour *Le Balcon*, Genet hésita entre plusieurs titres avant de choisir *Les Paravents*. Nous avons déjà évoqué la première version de la pièce, intitulée *Les Mères* ; un autre titre provisoire était *La Mère*, un troisième *Saïd*, et un quatrième *Ça bouge encore* (cf. Dichy et Peskine 1991 : 24-25). Le choix de nommer la pièce après les paravents qui forment le décor de chaque tableau montre surtout la volonté de Genet de porter le théâtre sur le théâtre : ces paravents que l'on peut bouger facilement et sur lesquels les acteurs dessinent ou modifient parfois les dessins déjà esquissés, permettent aisément de changer l'espace théâtral entier et contribuent à balayer le réalisme de la scène. Accompagnés d'un ou de plusieurs dispositifs réels, ils dénoncent la théâtralité de la pièce, prônant cette convention consciente que nous avons évoquée plus haut (cf. supra p. 29). En même temps, comme le démontre Una Chaudhuri dans son étude *No man's stage : a semiotic study of Jean Genet's major plays*, les paravents entrent aussi dans l'optique genétienne de créer une « architecture de vide et de

⁹² Dans l'édition originale, cela marque le début du quinzième tableau (cf. Genet 1961 : 185) ; dans les éditions suivantes, le rassemblement des morts débute au milieu du quatorzième tableau (cf. p. 320).

mots » (Genet 1979 : 155), comme Genet fait dire à Archibald dans la pièce *Les Nègres*⁹³. Les paravents étant justement des surfaces, des objets privés de profondeur, ils importent autant au niveau thématique qu'au niveau structurel de la pièce : un des thèmes préférés de Genet est la vie superficielle des Occidents trop occupés de l'extérieur des choses ; un autre côté de cette architecture de vide et de mots est sa fonction de dissimuler ce que veut vraiment dire celui qui parle⁹⁴, puisqu'il importe avant tout de découvrir la vérité qui se cache derrière les mensonges (cf. supra p. 82). « Les paravents, déjà apparus dans *Le Balcon*, écrit Marie Redonnet, représentent le monde. Le monde est représenté par ce qui cache » (Redonnet 2000 : 195). Et ces cachettes sont nécessaires, car certaines choses ne peuvent être dites directement. « Toutes mes pièces à commencer par *Les Bonnes* jusqu'aux *Paravents* sont quand même d'une certaine façon – du moins j'ai la faiblesse de le croire – tout de même un peu politiques, dans ce sens qu'elles abordent la politique obliquement. Elles ne sont pas neutres politiquement » (Genet 1991 : 285), avoue Genet dans l'entretien avec R. Wischenbart et L. S. Barrada. Saisir la société en diagonale est peut-être la seule voie possible pour une œuvre d'art qui ne se veut pas édifiante.

Comme *Le Balcon*, *Les Paravents* sont divisés en tableaux, et les raisons nous semblent être les mêmes pour les deux pièces. Elles n'ont pas de centre à proprement parler, et cette pièce-ci est encore plus difficile à mettre en scène que celle-là : « Si j'avais pensé que la pièce puisse être jouée, écrit Genet dans les « Lettres à Roger Blin », je l'aurais faite plus belle » (Genet 1968 : 245). L'auteur y affirme même, que si la création des *Paravents* est une réussite, c'est entièrement grâce au metteur en scène (cf. Genet 1968 : 245).

Nous ne proposerons pas ici une véritable analyse de la pièce, car cela déborderait de loin le cadre de cette étude, mais plutôt un bref regard sur deux idées fondamentales dans la pensée génétienne : le refus du réalisme théâtral et la révolution d'avance vouée à l'échec. Nous verrons donc dans une première partie comment ces deux idées s'expriment dans *Les Paravents*. Cette première partie sera suivie d'une analyse d'un personnage qui s'inscrit dans la même « dynastie » que l'Évêque et le Pape : Warda – « cette dame qui avait su devenir la plus savante putain du monde » (p. 336) –, la prostituée qui est allée si loin dans la perfection de son appareil que ce sont ses ornements qui, seuls, forment la prostituée.

⁹³ « Genet's major technique for creating this emptiness is by situating his drama at boundaries of various sorts (costume, skin, masks, veils, curtains, screens). It is not at all surprising that Genet's last play is entitled *The Screens*, and critics may be missing an important point in thinking that "The Screens is the only work by Genet whose title refers to its form and not to its content" » (Chaudhuri 1986 : 114, la citation de Chaudhuri est tirée de Thody 1968 : 205).

⁹⁴ L'histoire jouée par les noirs dans la pièce *Les Nègres* cacherait ainsi aussi quelque chose d'autre. La phrase complète d'Archibald est : « Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots » (Genet 1979 : 155).

1. Se révolter contre la révolution

Une des premières préoccupations de Genet, dans toute son œuvre théâtrale, est le rejet du réalisme. Pour sa première pièce, *Haute Surveillance*, il ordonne que « toute la pièce se [déroule] comme dans un rêve » (Genet 1968 : 181) ; dans « Comment jouer *Les Bonnes* », il dit expressément qu'il « faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste » (Genet 1968 : 269) ; et *Le Balcon* est, on s'en souvient, « la glorification de l'Image et du Reflet » (Genet 1968 : 276). Dans les « Lettres à Roger Blin », nous voyons que cette préoccupation est considérablement intensifiée en ce qui concerne *Les Paravents* ; Genet y interdit par exemple à un des acteurs d'allumer sa cigarette durant le spectacle, « la flamme de l'allumette ne pouvant, sur la scène, être imitée » (Genet 1968 : 248).

Cet anti-réalisme consiste avant tout en une abolition de l'espace théâtral réaliste : souvent, lorsque les acteurs regardent d'autres acteurs, commentent leurs actions ou leur parlent, ils regardent dans la direction opposée de l'endroit où se trouvent les autres personnages. L'exemple le plus flagrant est peut-être les morts qui regardent en haut pour voir ce qui se passe en bas, chez les vivants. La distribution de la scène en plusieurs niveaux à partir du onzième tableau rappelle la scène du théâtre médiéval, et le fait que les acteurs se parlent d'un niveau à un autre (les morts discutent véritablement avec les vivants) contribue aussi à cette aliénation de l'espace théâtral. De même, afin d'éviter que le public confonde acteur et personnage, Genet décrète au début de la pièce que « chaque acteur sera tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes » (p. 162), et plusieurs acteurs doivent se transformer en animaux ou imiter les différents sons des « animaux » de la basse-cour de la Famille des Orties. Nous retrouvons le même souci dans un commentaire qu'a fait Genet à Blin pour la mise en scène à l'Odéon : des Arabes ne devraient pas interpréter les rôles d'Arabes (cf. Plunka 1992 : 242 – Genet a d'ailleurs fini par abandonner cette exigence). Il doit donc être évident pour le spectateur qu'il se trouve au théâtre, et c'est pourquoi – comme dans *Les Nègres* (cf. Genet 1979 : 83) –, les rires doivent être orchestrés (cf. p. 179), c'est pourquoi des objets réels doivent être placés à côté des paravents, c'est pourquoi chaque geste doit être visible (p. 160), c'est-à-dire inconnu du monde hors du théâtre et qui par conséquent ne passe pas inaperçu ; les spectateurs seront étonnés par le mystère de ce monde théâtral jusque là inexploré.

Dans son essai *Le secret de Rembrandt*, Genet écrit : « À la fois, il [Rembrandt] veut, puisque c'est le but de la peinture, représenter le monde, et à la fois le rendre

méconnaissable » (Genet 1979 : 37). Cela est aussi, nous semble-t-il, le dessein de Genet. Il parle de notre monde, certes, mais il ne faut pas oublier que nous sommes au théâtre.

Genet écrit dans une des lettres à Roger Blin 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 » (Genet 1968 : 221). Ce qu'Odette Aslan interprète de la manière suivante : « transformer cette matière théâtrale en cérémonie et [...] l'offrir à un au-delà dont ni acteurs ni spectateurs n'ont conscience » (Aslan 1973 : 95). Écrire pour les morts signifierait ainsi écrire pour Dieu – Malika dit à propos de son activité et celle de Warda, activité qui est plus artistique qu'autre chose : « À qui offrir notre vie et nos progrès dans notre art, à qui sinon à Dieu ? » (p. 178) –, mais il nous semble que cela pourrait aussi signifier n'écrire pour personne, ou même qu'il s'agit d'une assertion à prendre au pied de la lettre. En tout cas, un auteur, tout comme un metteur en scène, tout comme n'importe quel type d'artiste, crée une œuvre d'art plus libre, plus radicale s'il croit ne la créer pour personne, sinon pour Dieu ou les morts. Dans l'entretien avec Madeleine Gobeil, Genet raconte au sujet des premières pages de *Notre-Dame-des-Fleurs* (qu'il a écrites sur le papier avec lequel les incarcérés devaient fabriquer des sacs) : « C'était pendant la guerre, je pensais ne jamais sortir de prison. Je ne dis pas que j'écrivais la vérité, j'écrivais sincèrement, avec fougue et rage, et une rage d'autant moins contenue que j'étais certain que le livre ne serait jamais lu » (Genet 1991 : 18).

Cette fête pour les morts pourrait aussi être liée à la fête des morts dans la pièce. L'étage des morts est le royaume des rires, où la Mère est reine : « Je suis le Rire. Salut ! Mais pas n'importe lequel : celui qui apparaît quand tout va mal » (p. 292). Dans les commentaires du sixième tableau, Genet écrit : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort » (p. 210). Ainsi, le rire chez Genet n'est pas libérateur ; au contraire, il est lié à la tragédie et à la mort. Le rire des *Paravents* est le rire d'un dieu caché qui dirige les hommes à son gré.

Un des thèmes principaux des *Paravents*, thème dont nous avons déjà pris connaissance dans *Le Balcon*, est lié à l'idée génétienne de la révolte ou de la révolution. Et ce thème entre, comme nous le verrons, dans un contexte plus grand, qui peut être décrit comme apparenté à la relation entre métonymie et métaphore. Comme nous l'avons déjà noté, le point de départ de la pièce est la guerre d'Algérie, mais Genet traite du colonialisme et des révoltes en général. Comme dans *Le Balcon*, les révolutionnaires ne font qu'imiter le pouvoir établi : pour les légionnaires (Occidentaux), la guerre équivaut à glorification de l'image devant les

oppressés (cf. pp. 252-255) – il en va de même pour les combattants arabes⁹⁵. Pareillement, les Arabes triomphants copient les colons, ils imitent non seulement les images des Européens, mais aussi leur logique : « D’ici peu nous serons tous cartésiens » (p. 371), dit l’un d’entre eux. Mimétisme presque complet, donc, puisque ce ne sont que les types d’ordre qui changent : « à l’ordre colonial a succédé l’ordre nationaliste » (Corvin 2000 : XX). L’ordre lui-même reste. Dans les commentaires du treizième tableau, Genet écrit :

Ni les soldats, ni le Lieutenant, ni le Général n’apparaissent dans cette pièce afin de faire revivre un instant de la capitulation de la France en Algérie. Soldats, lieutenant, général sont là – et le tableau lui-même, afin de donner aux spectateurs l’idée d’une Force s’opposant à une autre Force. (p. 308)

Il n’y a aucune différence entre les deux Forces. Comme dans *Le Balcon*, le combat ne se déroule pas dans la réalité : les Occidents, maîtres du langage (cf. pp. 244-245)⁹⁶, sont *ipso facto* invincibles dans ce domaine de l’irréalité, et puisque les Arabes qui incendient l’orangerie de Sir Harold dans le dixième tableau ne font que dessiner des flammes sur les paravents sur lesquels étaient dessinés les orangers, ils se révoltent dans ce même terrain. Même s’il s’agit là d’une autre sorte de langage, fait d’autres signes que celui des Occidents, cela demeure un langage, et la révolte reste artificielle. Et c’est pourquoi, dans cette pièce comme dans *Le Balcon* et dans « *Elle* », nous rencontrons un photographe, ou un reporter-photographe cette fois-ci. Son apparition est furtive, mais il a tout de même le temps d’expliquer rapidement pourquoi les Européens ne périront jamais : « Tant qu’il y aura quelque chose, chez nous, à photographier, nous survivrons » (p. 352)⁹⁷. Dans l’entretien avec Hubert Fichte, Genet élabore de façon très nette ses idées sur la révolution :

⁹⁵ « Battus on s’est, si tu veux, pour l’amour du combat, la parade glorieuse et l’ordre nouveau... » (pp. 370-371), comme le dit l’un des combattants arabes.

⁹⁶ La même idée est exprimée dans *Les Nègres* (cf. Genet 1979 : 86).

⁹⁷ Le lieutenant prône la même idée : « La France a déjà vaincu, c’est-à-dire qu’elle a proposé une image ineffaçable » (p. 297).

Ce qu'on appelle révolutions poétiques ou artistiques ne sont pas exactement des révolutions. Je ne crois pas qu'elles changent l'ordre du monde. Elles ne changent pas non plus la vision qu'on a du monde. Elles affinent la vision, elles la complètent, elles la rendent plus complexe, mais elles ne la transforment pas du tout au tout, comme une révolution sociale ou politique [...] les révolutions politiques correspondent rarement, je pourrais dire ne correspondent jamais, avec les révolutions artistiques. Quand les révolutionnaires réussissent un changement total de société, ils se trouvent en face de ce problème-ci : donner une expression, exprimer d'une façon aussi adéquate que possible leur révolution. Il me semble que tous les révolutionnaires se servent des moyens les plus académiques de la société qu'ils viennent de renverser ou qu'ils se proposent de renverser. Tout se passe comme si les révolutionnaires se disaient : « Nous allons prouver au régime que nous venons de renverser que nous sommes capables de faire aussi bien que lui. » Et alors, ils imitent les académismes, ils imitent la peinture officielle, l'architecture officielle, la musique officielle. C'est longtemps après qu'ils envisagent une révolution dite culturelle et alors ils font quelquefois appel non plus à l'académisme mais à la tradition et à des formes neuves pour utiliser la tradition. (Genet 1991 : 152)

Dans le théâtre de Genet, la « révolution dite culturelle » dont il parle dans cet entretien n'a pas lieu – comme c'est le plus souvent le cas dans la vie réelle aussi : le « quelquefois » en dit long.

Dans *Les Paravents*, Ommou essaie, il est vrai, de faire de Saïd le drapeau du nouveau régime, d'élever en saint celui qui est pour elle l'incarnation de la vraie révolte, qui échappe complètement à l'imagerie des Européens. Elle critique durement les combattants arabes, et nous entendons comme l'écho des propos de Roger dans la deuxième version du *Balcon* (cf. Genet 1960 : 127 et supra p. 54) : « ...être leur reflet c'est déjà être eux : front contre front, nez contre nez, menton-menton, jabot-jabot, et pourquoi pas, bon Dieu, pourquoi pas faire l'amour avec eux, bouche contre bouche, haleine-haleine, languette-languette, cri contre cri, rôle contre rôle... » (p. 315). Cette « vieille » (p. 369), ayant compris l'échec de la révolution des Arabes, semble tenter une « révolution culturelle », en voulant faire de Saïd une chanson (cf. pp. 368 et 370). Elle n'y réussira cependant pas, car Saïd ne veut rien signifier pour personne. Il comprend que la révolution culturelle, elle aussi, est un leurre.

Il y a une différence essentielle entre le mouvement des révolutionnaires arabes, qui est aussi le mouvement d'Ommou, et le mouvement de Saïd : ceux-là opèrent suivant un mode métonymique, tandis que celui-ci n'obéit qu'aux lois de la métaphore. « *Unable to participate in metamorphosis*, écrit Gene Plunka, *man will merely pass from one screen to another in a world defined by stasis* » (Plunka 1992 : 251). La métonymie est une figure de rhétorique qui exprime l'idée d'une entité qui change de place sans changer d'univers, qui glisse d'une

signification à une autre sans changer de domaine de signification⁹⁸. Tels les Arabes devenus le reflet des Européens. Rien ne change, donc, ou ce n'est qu'en apparence que des changements ont lieu. Saïd, par contre, qui refuse d'être tel que le veut autrui, transgresse, dépasse les significations connues des hommes, et disparaît de leur monde. Au lieu d'imiter, il passe par une métamorphose nourrie par la solitude qui lui permet sinon de créer quelque chose de nouveau (qui le saurait ?), au moins d'échapper aux exigences d'autrui.

Nous l'avons déjà signalé : la Famille des Orties est même exclue de la société arabe. Comme les orties sont l'élément étranger et dangereux dans un jardin, la Mère Saïd et Leïla représentent une grande menace pour les Arabes soucieux de copier la société de l'ordre déjà instaurée par les Occidents. La Mère éduque son fils et sa « bru » (cf. p. 205) dans une philosophie de contradiction, en opposition à toute tentative de signification⁹⁹. Et Saïd et Leïla ont bien appris leur leçon, en témoigne cette réplique de Leïla, qui suit fidèlement Saïd dans son odyssée vers le « pays du monstre » (p. 287)¹⁰⁰ :

Mais moi, je veux – c'est ma laideur gagnée heure par heure, qui parle, ou qui parle ? – que tu cesses de regarder en arrière. Je veux que tu me conduises sans broncher au pays de l'ombre et du monstre. Je veux que tu t'enfonces dans le chagrin sans retour. Je veux – c'est ma laideur gagnée minute par minute qui parle – que tu sois sans espoir. Je veux que tu choisisses le mal et toujours le mal. Je veux que tu ne connaisses que la haine et jamais l'amour. Je veux – c'est ma laideur gagnée seconde par seconde qui parle – que tu refuses l'éclat de la nuit, la douceur du silex, et le miel des chardons. 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 tranquille. (p. 288)

Saïd s'est donc décidé à aller « jusqu'au bout » (p. 289) dans la « pourriture », dans la décomposition. Au lieu de chagriner à cause de sa vie lamentable, pauvre et marié avec la femme la plus laide qu'ait jamais vu le monde, il s'enfonce dans ses malheurs, il se livre pleinement à la dégradation perpétuelle, et Leïla le suit. Leïla, qui en arabe signifie « la nuit », semble n'être faite que pour accompagner son mari dans une telle descente aux enfers.

La philosophie de la Mère trouve son expression la plus pure dans une discussion rieuse qu'elle entreprend avec Kadidja au monde des morts (n'oublions pas que ce monde des morts est le royaume du rire) :

⁹⁸ « Figure par laquelle un mot désignant une réalité A se substitue au mot désignant une réalité B, en raison d'un rapport de voisinage, de coexistence, d'interdépendance, qui unit A et B, en fait ou dans la pensée » (Morier 1975 :718).

⁹⁹ « L'ortie [...] a été considérée, dès le XIIe siècle, comme symbole du Mal, par opposition à la Rose » (Corvin 2000 : 340).

¹⁰⁰ Le monstre est, nous semble-t-il, un dragon que Leïla porte en elle, et qui guide ce couple infernal (Saïd et Leïla) vers un état où ils peuvent être « tout à fait dégueulasse[s] » (p. 294). C'est donc une sorte de Mal incarné, et le « pays du monstre » est cet état de « dégueulasserie » complète, sinon le véritable royaume des morts.

KADIDJA, *riant* : [...] S'enfoncer dans la dégueulasserie, ça mène où ?

LA MÈRE, *riant, et avec elle Kadidja* : Nulle part, je le sais bien, mais c'est pour ça ! (*Elle rit aux éclats et c'est dans les éclats qu'elle dira ceci* :) C'est les vérités [...] qu'on ne peut pas démontrer [...] C'est les vérités qui sont fausses ! [...] c'est les vérités qu'on ne peut pas mener jusqu'à leurs extrémités [...] sans les voir mourir et sans se voir mourir de rire qu'on doit exalter, c'est celles-là, jusqu'à mourir ! [...]

KADIDJA, *riant plus fort qu'elle* : Jamais personne ne pourra les appliquer ! [...]

LA MÈRE, *se roulant par terre à force de rire* : Jamais!... Jamais... Elles doivent... il... el... lles... doivent [...] chanter. (p. 329)

Dans « Ce qui est resté... », son deuxième essai consacré à Rembrandt, Genet exprime la même idée de manière plus claire et sans éclats de rire :

C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même 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 soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent. (Genet 1968 : 21)

Et enfin, vers la fin des *Paravents*, Ommou – celle qui a pris la relève de Kadidja – formule une partie du même concept : « Il y a des vérités qui ne doivent pas être appliquées. C'est celles-là qu'il faut faire vivre par le chant qu'elles sont devenues... » (p. 370). Au cœur de cette philosophie de « dégueulasserie » se trouve donc une intention artistique ; les vérités qui échappent à la « luminosité analyste » (Genet 1968 : 16 ; cf. supra p. 23) doivent être chantées par l'art. Et puisque les hommes ne peuvent comprendre cette volonté de se dégrader, puisque cela, poussé jusqu'à l'extrême, leur semble absurde, sinon incompréhensible, puisque personne ne peut saisir ce que signifie cette volonté, elle fait partie de « ces sortes de vérités [...] qui ne sont pas démontrables », car elle est là, elle existe, absurdement. Ce que les hommes ne peuvent pas comprendre dans la vie doit les éblouir dans une œuvre d'art, que ce soit *Les Paravents* ou un autre « chant ». Dans une note à Roger Blin, Genet annonce : « Vraie et pas vraie (mais non fausse) cette histoire a sa vérité entre ces deux contraires » (Dichy et Peskine 1991 : 18). L'histoire de Saïd est vraie puisqu'elle est là, elle existe ; elle n'est pas vraie, puisqu'elle est inintelligible. « Entre ces deux contraires » se trouve donc la vérité de cette histoire, c'est-à-dire dans l'œuvre d'art. Mais, comme nous venons de le voir (cf. supra p. 91), Saïd refuse même cette signification. Il reste, comme l'œuvre de Genet, une équivoque, n'obéissant qu'aux lois de l'inconstance.

Saïd et Leïla sont réunis contre les valeurs de la société, et il arrive même parfois qu'ils aient quelque mot ou geste de tendresse l'un pour l'autre (« Chez toi, dit tendrement Saïd, où c'est que c'est que ça pue le plus ? » – p. 252). Mais cette tendresse ne peut durer : Saïd crève

l'œil de sa femme et l'abandonne, et celle-ci, acceptant pleinement cette trahison de la part de son mari, se suicide. « *To Genet*, écrit Gene Plunka, *revolt is virtually useless unless it is accompanied by a commitment to degradation in solitude* » (Plunka 1992 : 256), et c'est là, peut-être, l'idée maîtresse de cette pièce : une révolte faite par un groupe ne mène qu'à l'imitation des valeurs instaurées ; une révolte faite en solitude, accompagnée par une dégradation de soi, jusqu'à dépasser l'intelligibilité des oppresseurs, pourrait créer quelque chose de nouveau. Et dépasser la pensée d'autrui, est opérer suivant un mode métaphorique, la métaphore exprimant l'idée qu'une entité change de signification en changeant aussi de domaine de signification¹⁰¹.

Saïd jouerait ainsi peut-être le même rôle dans cette pièce que celui du « Petit vieux » dans *Le Balcon*. Il est peut-être l'artiste des *Paravents*. Mais il échappe à toute tentative de donner un sens à son être : « À la vieille, aux soldats, à tous, je vous dis merde » (p. 372), dit-il doucement (!) à Ommou, aux autres Arabes et à *nous tous*. Ommou veut faire de lui une chanson, faire de lui l'emblème de la révolution, comme le faisaient les révoltés dans *Le Balcon* avec Chantal ; les autres Arabes, qui raisonnent maintenant comme les Blancs, lui donnent la chance de regretter ses actions, afin qu'ils puissent le pardonner et l'inclure dans leur nouvelle société d'ordre. Mais Saïd rejette les deux offres : il refuse toute signification proposée par autrui.

Saïd, le traître, échappe à tout, même à la trahison¹⁰² : nous ne voyons jamais Saïd trahir ou voler qui que ce soit (nous ne voyons pas non plus qu'il rend borgne Leïla, c'est elle qui nous le raconte juste avant son suicide). Lui-même n'en parle jamais non plus. Sans dire mot, sans même être présent pour un long moment vers la fin de la pièce, il fait grandir sa légende de traître par les propos des autres.

Tout à la fin de la pièce, la Mère espère que Saïd viendra la rejoindre dans le monde des morts (puisque'il a été abattu par les combattants arabes). « Il n'y a plus qu'à l'attendre... » dit-elle, mais Kadidja, riant comme toujours, broie son espoir : « Pas la peine. Pas plus que Leïla, il ne reviendra » Et à la Mère la dernière réplique de la pièce : « Alors, où il est ? Dans une chanson ? » Kadidja « répond par un geste dubitatif » (p. 375). Dans la version de 1961, la fin est légèrement différente : le « Dans une chanson » ne s'y trouve pas, et la dernière réplique est de Kadidja, qui répond à la question de la Mère (« où il est ? ») : « Chez les

¹⁰¹ Selon Henri Morier, la métaphore est (entre autres) « le procédé de style qui confronte sans recourir à aucun signe comparatif explicite, l'objet dont il est question, le *comparé* (A), à un autre objet, le *comparant* (B) [...] par effacement du comparé, le comparant représentant la substance imagée à l'état pur et laissant à deviner ce qu'il représente » (Morier 1975 : 646).

¹⁰² Dans ses commentaires du treizième tableau, Genet écrit : « la trahison, *comme tout le reste*, lui échappe [à Saïd] » (p. 307, c'est nous qui soulignons).

morts » (Genet 1961 : 260). Si Saïd est chez les morts, sans être à l'étage des morts, c'est que les morts qui restent sur scène ne sont pas véritablement morts¹⁰³, tandis que Saïd, lui, l'est pour de vrai. La mise en scène de Blin (cf. Dichy et Peskine 1991 : 44), ainsi que les deux dernières éditions de la pièce, rendent plus ambiguë la fin, et ouvre la voie au doute. *Les Paravents* se terminent sur une question (dont le dernier mot est « chanson ») et un geste dubitatif suivis d'un vide total (la scène est vidée par les acteurs avant que la pièce ne s'achève). Et c'est là une juste paraphrase de ce qu'est le théâtre à la Jean Genet.

2. Warda

« Rose ! (*Un temps.*) Je vous dis rose ! Le ciel est déjà rose » (p. 163). Telle est la première réplique des *Paravents*, prononcée par Saïd, le « protagoniste » de la pièce. Cette réplique conteste les indications scéniques présentées quelques lignes plus haut – « *Lumière bleue, très dure* » (p. 163) –, ce qui saute aux yeux de tout lecteur et de tout spectateur ; elle est, selon Michel Corvin, une « apparente contradiction » qui souligne « que le lieu est scénique avant tout » (Corvin 2000 : 330). Or, ce n'est pas nécessairement, nous semble-t-il, en cela que réside son importance, car cette première réplique est ambiguë à plusieurs niveaux. Elle manifeste l'opposition au réalisme, certes, mais en même temps elle désigne un des personnages clés de la pièce : Warda, la rose arabe, la « pute parfaite » (p. 312). Car Warda, en arabe, signifie rose.

Ce petit mot qui ouvre *Les Paravents*, nous jette d'emblée dans un univers aussi peu sûr que ceux proposés dans les autres pièces de Genet. « Le jeu prend naissance entre la couleur et la fleur, l'adjectif et le nom, » écrit Jacques Derrida (1981 : 178) dans *Glas*. L'absence d'article dans ce mot introducteur ne fait que renforcer son ambiguïté (le rose ou la rose ?), et même si Saïd termine sa réplique en le classant parmi les adjectifs (« Le ciel est déjà rose »), le temps qui sépare le premier mot du reste de la phrase laisse résonner l'équivoque. Dans les « Lettres à Roger Blin », Genet écrit : « Le premier cri de Saïd s'achève – ou est dit comme une contestation. [...] Il doit élever la voix et la laisser en suspens : Rose...! Non. Mais

¹⁰³ Comme le soutient Bernard Dort, il s'agit d'une mort théâtrale : « La mort n'a été pour eux qu'une manière de se réaliser comme Reflets en s'irréalisant tout à fait » (cf. Dort 1971 : 184). Les personnages sont d'ailleurs très contents et complètement étonnés lors de leurs entrées dans l'étage des morts, en témoigne le mantra répété chaque fois qu'un nouveau arrive : « – Eh bien ! – Eh oui ! – Par exemple ! – C'est ça ! – Et on fait tant d'histoires ! – Et pourquoi pas ? Il faut bien s'amuser » (cf. pp. 320, 323, 334 sqq.). La vraie mort, celle qu'ont peut-être atteint Leïla et Saïd, est, comme le dit Dort, « négation de la vie » (Dort 1971 : 187), ce qui coïncide parfaitement avec le projet de dégradation complète mené par ce couple.

Rose ! » (Genet 1968 : 242) Et ce suspens autour de la figure de Warda, et de toute la pièce, d'ailleurs, dure jusqu'à ce que la scène soit vide et le spectacle achevé.

Nous suivrons dans cette deuxième partie Warda pendant les trois phases qu'elle traverse dans cette pièce. Nous la décrirons d'abord telle qu'elle apparaît avant la révolution, puis telle que la révolution la change, et finalement « telle qu'en elle-même enfin l'éternité la change », pour plagier Mallarmé¹⁰⁴.

Avant la révolution, Warda est, comme le dit Genet « une espèce d'Impératrice » (Genet 1968 : 231). Elle cherche à n'être qu'apparence pure, comme l'Évêque du *Balcon*, mais à cette différence près que Warda joue son rôle dans la « réalité » à laquelle renonça l'Évêque. Elle désire n'être que superficie, et son but ultime est qu'un jour ses jupons d'or « au lieu d'être parure » soient à eux seuls « la putain dans la gloire » (p. 310). Et elle est infiniment proche de ce but. « La nuit commence par l'habillage, la peinture, dit-elle. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures... même écarter les jambes pour pisser je ne pourrais, mais juponnée d'or, je suis la Reine des Averses » (p. 172). Et ce n'est pas uniquement par sa quête d'apparence que cette Reine ou Impératrice qu'est Warda, se rapproche de l'Évêque et du Pape. Elle porte un manteau qui est comme une chape de Saint-Sacrement (cf. p. 180)¹⁰⁵, et comme la tenue du Pape, qui n'était que surface, ce manteau est lui aussi plus décor que costume¹⁰⁶. De plus, Warda est presque religieuse en sa chasteté. Non seulement elle a du plomb dans l'ourlet de ses trois jupons (cf. p. 173), plomb qui a à peu près la même fonction qu'une ceinture de chasteté, mais *tous* ses ornements la protègent contre des assauts sexuels : « Et moi quand la viande d'un homme appelle au secours, robes, jupons, caracos, s'entassent sur mes épaules et sur mes fesses. Debout, elles sortent des malles pour me barder » (p. 175). Comme nous l'avons déjà remarqué, le bordel dans l'univers théâtral de Genet est un lieu où règnent les apparences, et où la sexualité ne trouve d'autre expression que les images proposées par ce lieu. Tout y est jeu de domination, et c'est pourquoi Warda, quand les préparations sont terminées, est montée sur un escabeau. Elle est surélevée, comme l'était l'Évêque par les cothurnes et le Pape par les patins à roulettes, et cette grandeur physique augmente sa supériorité spirituelle. Les clients qui l'adorent sont de surcroît allongés devant elle, et leur infériorité est ainsi encore plus amplifiée.

¹⁰⁴ « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » (Mallarmé 1974 : 70) est le premier vers du « Tombeau d'Edgar Poe ». Genet interprète d'ailleurs ce vers par la paraphrase suivante : « n'importe quelle personne prend ses véritables dimensions une fois qu'elle est morte » (Genet 1991 : 154).

¹⁰⁵ Dans une lettre à Blin, Genet l'appelle même le « manteau épiscopal » (Genet 1968 : 255).

¹⁰⁶ Dans les « Lettres à Roger Blin », Genet note qu'« il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor » (Genet 1968 : 222).

Si Warda voue un culte à son extérieur, elle fait de son mieux pour détruire ce qui pourrait rester de son intérieur, son « moi ». Elle veut être « une putain totale, travaillée jusqu'au squelette » (p. 177), et c'est pourquoi, avec une épingle à chapeau, elle se cure les dents. « Tout le fond de ma bouche est en ruine » (p. 172), nous raconte-t-elle, car « une putain doit pouvoir attirer par ce qu'elle est réduite à être » (p. 175). Comme dans le cas du Pape, l'image tue l'identité de celle ou celui qui l'exhibe, pour seule prendre toute la place.

MUSTAPHA, *grave* : [...] Je te vois, c'est à toi que je crois.

WARDA : Mes toilettes ! Dessous, il n'y a plus grande chose...

MUSTAPHA, *s'approchant d'un pas* : S'il y avait la mort...

WARDA, *l'arrêtant d'un geste* : Elle y est. (p. 176)

De nouveau la coquille est donc vide de substance, mais contrairement au Pape, Warda ne déplore pas cette situation, car, apparemment, elle la gère. Ainsi, au lieu de n'être qu'un pantin pour le pouvoir, elle trouve la faille du système et en profite. Elle sert le pouvoir, certes, mais elle ne laisse pas cela éclipser le fait que le pouvoir lui procure un grand pouvoir. Comme nous venons de le voir, Warda est le mot arabe pour rose (la fleur), et elle réside dans le mal¹⁰⁷. Elle est donc la fleur (cachée dans une langue que la plupart des Occidentaux ne connaissent pas) du mal : une fleur dans le mal – elle procure du plaisir aux Arabes opprimés ; et une fleur qui est l'œuvre du mal – Warda sert les Occidentaux, le succès du bordel dépend des oppresseurs, et s'il n'y avait pas de bordel, la révolte aurait eu lieu bien avant¹⁰⁸. Mais avant tout, elle est au service de sa propre image.

La révolte est à éviter pour Warda. Elle dit à propos de Si Slimane (le premier héros de la révolte) qu'« il n'y a que lui. (*Un temps.*) Pour notre malheur » (p. 174), et elle craint véritablement que la révolte soit la ruine de son bordel. « Si par malheur on prenait au sérieux les malheurs de la patrie, dit-elle, adieu notre malheur et adieu vos plaisirs » (p. 174). Une fois la révolution éclatée dans toute sa gloire, Genet nous montre à quel degré elle avait raison. Les hommes ne viennent plus dans le bordel que pour « baiser » (p. 312), et puisque l'ourlet plombé de Warda est trop lourd, les combattants arabes l'ont poussée à « ouvrir une fente sur le devant » (p. 310) : le bordel est transformé en « usine de baise » (le terme est de Redonnet 2000 : 163). Warda est donc réduite à un objet sexuel, corporelle au lieu d'être artificielle, ce dont, naturellement, elle se plaint hautement : « Moi, Warda qui devais de plus en plus m'effacer pour ne laisser à ma place qu'une pute parfaite, simple squelette soutenant des

¹⁰⁷ « Grâce au bordel, il [le village] a son centre. Autour c'est la vertu. Au centre, c'est l'enfer. Nous dedans » (p. 347).

¹⁰⁸ Nous retrouvons d'ailleurs le même double sens créé par la préposition *de* dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

robes dorées et me voici à fond de train redevenir Warda » (p. 312). Tout son appareil tombe. Le culte voué à son extérieur s'écroule, et Warda est formellement mutilée.

Nous nous souvenons que cette Reine des Averses se curait les dents avec une épingle à chapeau que, bizarrement, elle nomme son style¹⁰⁹. « Adieu, mes épingles à chapeau pour me curer les dents. Mon style ! Adieu mon style ! » (pp. 311-312) dit-elle maintenant que la révolution fait rage et que les révoltés ont tordu ses épingles (cf. p. 338). « Quand une fleur s'ouvre, "éclot", écrit Jacques Derrida dans *Glas*, les pétales s'écartent et se dresse alors ce qu'on appelle le *style* » (Derrida 1981 : 29). Le style est, d'après le dictionnaire, la « partie allongée du pistil entre l'ovaire et les stigmates » (le Petit Robert), c'est-à-dire une partie de l'organe de reproduction de la fleur. Warda après la révolution, n'ayant plus de style, se retrouve donc châtrée.

Tout l'être de Warda s'efforçait à devenir rose, même le « décrochage » des dents faisait partie de cette image clichée de la beauté que venaient adorer les Arabes. Durant (et après) la révolte, les Arabes ne voient plus l'intérêt de regarder la beauté, puisqu'ils adorent maintenant les idéaux de la révolte (surtout celui de l'égalité).

Accablée, Warda déchire sa jupe en lamelles, tout en poussant une longue plainte (cf. p. 313), elle est ensuite tuée par les tricoteuses du village. La Mère, spectatrice morte, raconte de la façon suivante la mort de Warda : « sur cette dame qui avait su devenir la plus savante putain du monde, six tricoteuses se sont précipitées. Toutes, elles étaient un frelon géant armé de six dards d'acier inoxydable. J'ai tout vu : le frelon fonçait sur la fleur, et lui crevait la peau du ventre et celle du cou » (p. 336). D'abord, la fleur qu'est Warda perd son style, puis elle déchire ses autres ornements, et elle est finalement tuée par un géant frelon.

Curieusement, Warda entre à l'étage des morts avant d'être complètement morte. Cela parce que, comme elle le dit, « j'ai commencé toute jeune : résultat, je suis morte avant terme » (p. 342). Avec la Mère, elle regarde Malika et Djemila, une nouvelle prostituée, la préparer pour ses funérailles (elle est ainsi actrice et spectatrice en même temps). Les deux prostituées font sa toilette, la parent telle qu'elle était lors de sa grande époque, et c'est pourquoi, lorsqu'elle entre au royaume des morts, elle est splendide, la bouche pleine de ses épingles à chapeau (pp. 337 et 341).

La description que fait Warda de sa mort diffère bien de la version de la Mère. « Je me suis offert la mort de mon choix » (p. 338), constate-t-elle. « Je suis sortie dans la nuit, et l'air frais, tant j'étais fragile et si peu destinée à vivre à ciel ouvert, que l'air frais, dis-je, en

¹⁰⁹ « Moi, j'ai travaillé des années mon décrochage des dents avec une épingle à chapeau. Mon style ! » (p. 175)

cognant sur mon front m'a tuée » (p. 338). Elle semble en effet délibérément avoir provoqué les femmes du village pour qu'elles la tuent ; elle aurait ainsi *choisi* sa mort au moment où la révolution était en train de dévaster son image. « Comme tout, dans ma vie, continue-t-elle, aurait été choisi s'il n'y avait pas eu cette stupide mélasse où je me suis retrouvée retroussée, mes jupons d'or décousus, mes épingles tordues... » (p. 338). Ce qui démontre que Warda maîtrisait la situation lorsque les Arabes étaient soumis, elle n'était pas comme le Pape contre sa volonté prisonnier de l'image ; elle l'était intentionnellement.

« *Paradoxally*, écrit Abigail Israel dans son article « The aesthetics of violence: Rimbaud and Genet », *Warda is playing her part. She dwarfs her clients [...] Warda appears to be the archetypical whore. Yet she is as removed from the functional activities of the brothel as Genet's dazzling legionnaires from battle. She is a strictly artificial property, an artifact, a living creature who is yet a work of art. Thus she exists as an autonomous force; in her nonutilitarian condition she becomes pure essence* » (Israel : 1971 : 36-37). Et Warda joue vraiment son rôle, jusqu'à n'être que ce rôle. Elle est presque complètement vidée de contenu, et lorsque Genet rappelle à Blin que « Warda, c'est assez difficile : un extraordinaire vide a plus de présence que le plein le plus dense » (Genet 1968 : 223), il nous semble qu'il veut dire par là qu'à mesure qu'elle efface sa propre personne, l'image s'amplifie. Israel lie aussi la figure de Warda à la phrase d'Archibald dans *Les Nègres*, cette « architecture de vide et de mots » dont nous avons déjà parlée (cf. Israel 1971 : 37 et supra p. 86-87), soulignant ainsi que moins Warda a de substance, plus elle a de présence.

Warda se déclare donc contre la révolte, car l'exode des Occidentaux égale l'anéantissement de la gloire du bordel : les Arabes venaient au bordel se consoler de leur existence exécrable, pour adorer une rose arabe au lieu de se révolter contre les Occidentaux. Une fois le pouvoir des Occidentaux annulé ou même juste mis en doute, le bordel en tant qu'imagerie savante n'a plus raison d'être. D'un côté, Warda donne, comme le Pape, de l'espoir aux opprimés (on parlerait peut-être plutôt d'indigents dans le cas du Pape), mais elle est instaurée par des forces inconnues afin de duper ces opprimés : l'espoir ne sert qu'à calmer les masses. En même temps, comme nous avons pu le constater, Warda utilise des images de l'Occident pour son propre profit. Le fait qu'elle ait tout choisi dans sa vie (du moins c'est ce qu'elle prétend elle-même), sauf ce qui est arrivé dans le sillage de la révolution, montre qu'elle maîtrise la situation, et qu'apparemment, elle arrive, dans des temps normaux, à régenter son image. Mais que ce soient les Occidentaux, Warda ou « les exigences de l'image même » (cf. Genet

1989 : 61-62 et supra p. 76) – ce qui semble être le plus probable – qui régissent l’image, le peuple est en tout cas dupé. Éclatera alors le rire infernal du dieu caché qu’est l’image.

Le monde est de ce fait fondamentalement corrompu et ruiné. Terminons ce chapitre avec une dernière citation des « Lettres à Roger Blin » : « Et la ruine ! J’oubliais la ruine ! Celle des dents cultivées à l’aiguille de Warda, et la ruine totale de la pièce. Vraiment, il faudrait qu’à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche ce fameux goût de cendre et une odeur de pourri » (Genet 1968 : 224).

Bilan

Comme nous l'avons indiqué plus haut, Genet, perfectionniste, était rarement satisfait de ses textes. Dans la lettre à Barbezat déjà citée (cf. supra p. 45), il révèle au directeur de L'Arbalète qu'il croit devoir retravailler *Le Balcon* jusqu'à sa mort (s'il n'y a plus touché après la réédition de 1968, c'est plutôt, nous semble-t-il, par lassitude que par satisfaction), et dans la lettre à Bourseiller (cf. supra pp. 33 et 62), il prétend ne pas avoir réussi la pièce¹¹⁰. De même, « *Elle* », qui fut rejetée (ou oubliée ?) par son auteur presque aussitôt composée, semble aussi ne pas l'avoir satisfait (il est d'ailleurs très probable qu'il l'aurait remaniée autant que ses autres pièces s'il s'était décidé à la faire publier). *Les Paravents* furent, comme *Le Balcon*, retouchés à l'infini, mais cette fois, Genet était content du résultat, et contrairement aux autres textes, le travail sur *Les Paravents* lui procurait un grand plaisir, comme il l'affirmait dans l'entretien avec Bertrand Poirot-Delpech :

B.P.-D. – *Est-ce qu'il y a un bonheur d'écrire. Avez-vous éprouvé profondément une jubilation en écrivant ?*

G. – Une seule fois.

B.P.-D. – *En écrivant quoi ?*

G. – *Les Paravents*. Le reste m'a beaucoup ennuyé. (Genet 1991 : 232)¹¹¹

Même la création de cette pièce, montée avec l'aide de Genet, mais selon celui-ci réussie grâce au travail effectué par le metteur en scène Roger Blin (cf. supra p. 22), a incontestablement émerveillé son auteur. Derrière ces deux réussites, le texte et la

¹¹⁰ « J'aurais voulu que mon texte [*Le Balcon*] soit en porte-à-faux, et qu'une féerie naisse de lui [...] Mais tout ça, c'est trop difficile, l'Atlas trop loin, et sans efficacité » (Genet 1993 : 95).

¹¹¹ Nous retrouvons la même réflexion dans un entretien avec Serge Sobczynski, réalisé en 1985, publié dans *Le Monde* le 20 avril 1986, 5 jours après le décès de Genet (v. Bibliographie).

représentation, se cachent de longues années de travail intense : la première version des *Paravents* est parue six ans après sa conception, et la création théâtrale était également le résultat d'un long mûrissement.

Si les deux premières pièces ne satisfaisaient pas leur auteur, elles ne sont pas pour autant moins intéressantes pour notre analyse. Les trois pièces sont conçues et écrites dans la même période de la vie de Genet, et elles expriment approximativement les mêmes idées, vues sous différentes perspectives. *Le Balcon* et *Les Paravents* rejettent l'idée de changement émanant d'une révolution qui n'a lieu qu'au niveau du signifiant, et les trois pièces dénoncent toutes le vide de la société occidentale qui n'opère qu'en surface.

Nous nous sommes concentré dans cette étude sur le pouvoir religieux, en laissant plus ou moins de côté les pouvoirs judiciaires et militaires¹¹². Nous avons préféré celui-là à ceux-ci par souci de modération, mais aussi parce que le catholicisme est depuis ses origines fortement lié à la cérémonie et à l'adoration de l'image, ce côté du pouvoir que Genet accentue tant, et qu'il retrouve aussi dans les maisons closes – n'oublions pas que pour Genet, « les jeux du bordel sont d'abord jeux de glaces » (Genet 1968 : 84-85 et infra p. 48). Warda, l'Évêque et le Pape ne sont que figures. L'Évêque et le Pape, tout comme le Général et le Juge, sont privés de nom, ce qui, en amplifiant leur statut d'image, renforce leur impersonnalité. Le nom de Warda (rose) désigne la fonction qu'elle s'est donnée, et appartient ainsi plus à l'image qu'à la personne la revêtant. En montrant une prostituée-monstre telle que Warda, en suggérant que le Pape soit pris en photo sur le pot, en plaçant un évêque dans un bordel, Genet choque ses spectateurs, certes¹¹³, mais il ne les offusque que pour leur ouvrir l'esprit : que de plus naturel, semble dire Genet, qu'un prélat dans une maison d'illusions. Albert Dichy écrit au sujet du Pape et de l'Évêque : « Les deux figures s'équivalent : elles se dressent sur la même scène, habillent la même absence, dissimulent la même mort » (Dichy 1989 : 13). Il en va de même pour Warda ; il n'y a, sur ce plan, aucune différence entre un ecclésiastique et une prostituée : ils s'effacent tous les deux derrière des images proposées par la société¹¹⁴.

¹¹² Les hommes politiques purs, qui ne s'occupent que de politique, sont rares dans le théâtre de Genet.

¹¹³ Cet été même (juillet 2002), lorsque Peter Eötvös et Stanislas Nordey montèrent *Le Balcon* sous forme d'opéra au Théâtre de l'Archevêché, Aix-en Provence, le journal télévisé de France 2 pouvait montrer des spectateurs scandalisés par la pièce en général, et surtout par la présence de l'Évêque dans la maison close de madame Irma.

¹¹⁴ La dignité de cette image vient, comme le disait l'Évêque, d'un « éclat plus mystérieux » (Genet 1968 : 44) : comme l'Évêque précède l'évêque, la Prostituée précède la prostituée, et le Pape précède le pape. Nous n'avons pratiquement aucune idée de l'origine des images qui dirigent notre monde, et nos chances pour les renverser sont minimes.

Le bordel des *Paravents* est comme une église pour les colonisés, un lieu de culte où Warda, vêtue en « manteau épiscopal » et montée sur un escabeau couvert par ce manteau, prononce des sermons sur la beauté qu'elle symbolise (et que les clients sont venus adorer). Dans les trois pièces, tout personnage qui incarne une image est élevé, tels l'Évêque sur les cothurnes dans *Le Balcon* et le Pape sur des patins à roulettes dans « *Elle* ». Cette surélévation rend encore plus irréaliste l'image incarnée, tout en renforçant le pouvoir de celle ou celui qui la revêt.

Dans la société moderne, les hommes cherchent refuge. Un employé du gaz joue à être évêque ; un berger cherche son identité dans les images proposées par la hiérarchie catholique ; Warda affine son image de prostituée parfaite – ou rose, si l'on veut – des années durant. Ainsi, l'Évêque fuit la « réalité », qui lui fait peur ; le Pape essaie de s'intégrer à ladite « réalité », mais il se rend compte qu'elle l'usurpe et, rêvant de regagner son enfance de petit berger¹¹⁵, il essaie vainement de se libérer de la carapace étouffante de son image ; Warda fait un effort énorme pour dominer son image, mais la révolution arabe, si elle ne touche pas aux images du pouvoir occidental, arrive tout de même à faire chavirer le pouvoir du bordel. L'imagerie de Warda n'était donc pas aussi savante que celle des Occidentaux. De nos trois figures, l'Évêque semble être le plus proche du bonheur, au moins tel que nous l'avons vu au début du *Balcon*, en mouvement de cérémonie (il comprend bien au cours de la pièce que le mouvement de quête était pour lui une fausse piste), mais cela n'est bien évidemment qu'un nouveau leurre : une fois sorti du bordel, l'Évêque redeviendra inéluctablement l'employé du gaz qu'il est. Dans l'entretien avec Hubert Fichte, Genet dit : « Il me semble que le pouvoir ne peut se passer de théâtralité. Il y a un endroit au monde où la théâtralité ne cache aucun pouvoir, c'est le théâtre » (Genet 1991 : 155). Le pouvoir est donc théâtral, et le théâtre est un lieu purgé de pouvoir, mais puisque nous vivons dans le monde, nous ne trouverons pas de solution directe à nos problèmes sociaux dans le théâtre, ni dans les autres arts. Nous pourrions cependant y trouver le point de départ à une telle solution. Dans un entretien avec Nigel Williams (1985), Genet exprime la façon dont il se place par rapport à la société :

Ma démarche par rapport à la société est oblique. Elle n'est pas directe. Elle n'est pas non plus parallèle puisqu'elle le traverse, elle traverse le monde, elle le voit. Elle est oblique. Je l'ai vu en diagonale, le monde, et je le vois encore en diagonale, plus directement peut-être maintenant qu'il y a vingt-cinq ou trente ans. Le théâtre, en tout cas, le théâtre que je préfère, c'est justement celui qui saisit la société en diagonale (Genet 1991 : 303).

¹¹⁵ Mais cette enfance immaculée, est-elle autre chose qu'un cliché ? Le temps des Pastorales est loin, mais leurs images idylliques persistent toujours.

Dans notre introduction, nous avons évoqué trois côtés essentiels du théâtre de Genet : son dessein social, esthétique et transcendantal, et dans notre deuxième chapitre, nous avons démontré que l'art influence la société par ce qu'il arrive à y parsemer d'inconnu – influence qui n'agit pas sur les masses, mais sur les individus ; l'esthétique travaillerait donc sur la société dans l'espoir de l'améliorer peu à peu, ne serait-ce qu'indirectement. Il y a, selon Genet, une vérité en dessous des carapaces de l'Occident, mais cette vérité ne se laisse voir que par celui qui se libère des images affinées par des millénaires de culture.

« *During the early 1950s*, écrit Gene Plunka, *Genet founded but gradually realized that the solution is, as he told the 1968 French students protesting at the Sorbonne, to be poor and anonymous and live in solitude free from the gaze of the Other. The result is artistic freedom* » (Plunka 1992 : 216). Or, le résultat de la dépossession et de l'anonymat est bien plus qu'une liberté artistique (il est cela aussi) : qui se soustrait des images préétablies, qui se prive des plaisirs matériels de notre monde, et qui cherche et trouve la solitude – tels les moines (qui intéressaient particulièrement Genet), les vrais artistes (tels que les veut Genet) et le Christ –, pose un regard différent sur le monde, un regard libre sur un monde désormais nu pour les yeux de l'observateur. Qui vit dans la pauvreté et la solitude, acquiert une plus profonde connaissance de lui-même et du monde qui l'entoure.

Et cette exigence de pauvreté et de solitude vaut pour les trois desseins déjà évoqués. « Je suis avec tout homme seul » (Genet 1991 : 15), dit Genet dans l'entretien avec Madeleine Gobeil, car la solitude est nécessaire pour quiconque veut se dresser contre l'ordre du monde actuel ; opérer en groupe est selon la pensée de Genet pratique immorale, car cela engendre trop souvent la répression. L'artiste aussi doit opérer seul, purgé des valeurs traditionnelles ; comme Genet le révèle à Hubert Fichte : « En art, on est solitaire, on est seul en face de soi-même » (Genet 1991 : 164). Il déclare aussi ne pouvoir dire la vérité qu'en art (cf. Genet 1991 : 163) et lorsqu'il est tout seul (cf. Genet 1991 : 176). De même, dans la *réception* artistique, la solitude et la pauvreté – ou au moins une évacuation de tout ce qui n'appartient pas au monde esthétique (cf. supra p. 32) – est également nécessaire pour saisir l'œuvre d'art dans sa pureté. Le spectateur doit recevoir la pièce en solitude, et s'y reconnaître dans le jeu, tout en sentant que tous les autres spectateurs font pareil¹¹⁶.

¹¹⁶ Dans la dernière lettre à Roger Blin, Genet écrit : « J'avais très peur de blesser Maria [Maria Casarès, qui incarna le rôle de la Mère dans la création des *Paravents*] en lui demandant, par exemple, de s'examiner dans une glace, d'y faire des grimaces sans complaisance, et de découvrir, dans ce nouveau visage enlaidi, une beauté que chaque spectateur – non le public, mais chaque spectateur – pourrait retrouver d'une façon un peu hésitante, en lui-même, enfoui, mais capable de remonter à sa propre surface » (Genet 1968 : 263).

Ni *Le Balcon*, ni « *Elle* », ni *Les Paravents* ne proposent de solution ; c'est au spectateur de continuer la lutte contre les images dans le monde réel et c'est à lui de trouver une issue aux problèmes posés.

Comme nous l'avons démontré dans notre deuxième chapitre, il devrait avoir lieu dans le théâtre une fusion entre salle et scène, les spectateurs évacuant tout ce qui appartient au monde usuel pour pleinement appartenir au mystère théâtral. Unis comme lors des fêtes dionysiaques dans cette « identité universelle à tous les hommes » (Genet 1968 : 22), spectateurs et acteurs transcenderaient, et saisiraient, dans un instant éphémère, la vérité qui a bousculé Genet lors de ce voyage en train évoqué dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti » et « Ce qui est resté... » (cf. supra p. 35, note 33) : derrière tout notre appareil imaginaire existe des beautés et des valeurs d'un autre ordre. Rembrandt et Giacometti avaient saisi cette vérité et, comme Genet, ils s'efforçaient dès lors à la faire surgir de leur œuvre.

Dans un entretien radiophonique avec Albert Dichy, Bernard Bloch (qui monta *Les Paravents* au Théâtre Nanterre – Amandiers, du six janvier au quatre février 2001) relate les propos de Jacques Derrida lors du colloque Jean Genet à Cerisy-la-Salle l'été 2000 : « Je pense que Jean Genet comme moi, nous marchons à la mort, comme une voiture marche au diesel » (Dichy 2001). La pensée de la mort serait ainsi indispensable à l'activité de Genet ; l'engagement social et le souci esthétique sont toujours illuminés par le mystère d'un au-delà.

Terminons cette étude par les paroles de l'auteur auquel elle est consacrée. Dans son dernier entretien, celui avec Nigel Williams, c'est un Genet bien humble qui s'exprime. Il n'est plus obligé d'impressionner ses lecteurs par sa personne, comme il l'était peut-être lors des premières lectures qu'il a faites à Cocteau en 1942 (cf. Dichy et Fouché 1989 : 205) ; son œuvre est en soi impressionnante :

Est-ce que c'était un travail neuf, ce théâtre ? Je ne sais pas, ce n'est pas à moi de le dire, mais en tout cas ça m'a amusé. C'est un théâtre qui, s'il n'est pas neuf, était certainement maladroit. Étant maladroit, il gagnait peut-être quelque chose de nouveau. Parce qu'il était maladroit. (Genet 1991 : 303)

Bibliographie

Ouvrages de Genet

1949. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard.

1951. *Œuvres complètes*, tome 2 (comprenant *Notre-Dame-des-Fleurs*, « Le Condamné à mort », *Miracle de la rose*, « Un chant d'amour »). Paris : Gallimard.

1953. *Œuvres complètes*, tome 3 (comprenant *Pompes funèbres*, « Le Pêcheur du Suquet », *Querelle de Brest*). Paris : Gallimard.

1960. *Le Balcon* (deuxième édition). Décines : L'Arbalète.

1961. *Les Paravents* (édition originale). Décines : L'Arbalète.

1968. *Œuvres complètes*, tome 4 (comprenant « L'Étrange mot d'... », « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes », *Le Balcon*, *Les Bonnes*, *Haute Surveillance*, « Lettres à Roger Blin », « Comment jouer *Les Bonnes* », « Comment jouer *Le Balcon* »). Paris : Gallimard.

1979. *Œuvres complètes*, tome 5 (comprenant « Le Funambule », « Le Secret de Rembrandt », « L'Atelier d'Alberto Giacometti », *Les Nègres*, *Les Paravents*, « L'Enfant criminel »). Paris : Gallimard.

1986. *Un captif amoureux*. Paris : Gallimard.

1989. « *Elle* ». Décines : L'Arbalète.

1990. *Fragments... et autres textes* (comprenant 'adame *Miroir*, « Lettre à Léonor Fini », « Jean Cocteau », « Fragments », « Lettre à Jean-Jacques Pauvert »). Paris : Gallimard.

1991. *Œuvres complètes*, tome 6 : *L'Ennemi déclaré, textes et entretiens*. Paris : Gallimard.

1993. « Il faut désacraliser l'auteur ». In : *Du théâtre (la revue)*, n° 1, juillet.

1996. « Réponse à un questionnaire ». In : *Europe* N° 808-809, 17-20.

Biographies

- DICHY, Albert et FOUCHÉ, Pascale. 1989. *Jean Genet. Essai de chronologie 1910-1944*. Paris : Bibliothèque de Littérature française contemporaine.
- DICHY, Albert. 1993. « Chronologie ». In : *Magazine littéraire*. N° 313, 16-24.
- MORALY, Bernard. 1988. *Jean Genet, la vie écrite. Biographie*. Paris : La Différence.
- STEWART, Harry E./MacGREGOR, Rob Roy. 1989. *Jean Genet : a Biography of Deceit, 1910-1951*. New York : American university studies.
- WHITE, Edmund. 1993. *Jean Genet*. Paris : Gallimard/Biographies.

Critique génétienne

- ASLAN, Odette. 1973. *Jean Genet*. Paris : Seghers.
- ASLAN, Odette. 1972. « Les Paravents de J. Genet ». In : *Les voies de la création théâtrale* (réunies et présentées par Jean Jacquot et Denis Bablet), tome 3, 11-107. Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- BERGEN, Véronique. 1993. *Jean Genet : entre mythe et réalité*. Bruxelles : De Boeck Université.
- BLAIRON, J. et CLABECQ, F. 1972. « Le Balcon : Autour de quelques objets ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 23-31.
- BUTOR, Michel. *Les Paravents*. In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 54-59.
- CETTA, Lewis T. 1974. *Profane Play, Ritual and Jean Genet: A Study of his Drama*. Alabama : The University of Alabama Press.
- CHAUDHURI, Una. 1986. *No man's stage : a semiotic study of Jean Genet's major plays*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.
- COE, Richard N. 1970. *The Theatre of Jean Genet : A Casebook*. New York : Grove.
- CORVIN, Michel. 1996. « Le théâtre de Genet, "Une apparence qui montre le vide" ». In : *Europe* N° 808-809, 110-123.
- CORVIN, Michel. 2000. Préface et dossier des *Paravents*. Paris : Folio.
- CORVIN, Michel. 2002. Préface et dossier du *Balcon*. Paris : Folio.
- DERRIDA, Jacques. 1981. *Glas*. Paris : Denoël.
- DICHY, Albert. 1989. Présentation d' « Elle ». Décines : L'Arbalète.
- DICHY, Albert et PESKINE, Lynda Bellity. 1991. *La bataille des Paravents : Théâtre de l'Odéon 1966*. Paris : IMEC.
- DICHY, Albert. 2001. « Jean Genet, les théâtres d'une œuvre ». Radio Libre. Émission radio sur France Culture (20 janvier).

- DORT, Bernard. 1967. « Le jeu de Genet ». *Théâtre public (1953-1966)*, 136-144. Paris : Seuil.
- DORT, Bernard. 1971. « Genet ou le combat avec le théâtre ». *Théâtre réel (1967-1970)*, 173-189. Paris : Seuil.
- DORT, Bernard. 1993. « Le théâtre : une féerie sans réplique ». In : *Magazine Littéraire* N° 313, 46-50.
- EHRMANN, Jacques. 1962. « Genet's Dramatic Metamorphosis: From Appearance to Freedom ». In : *Yale French Studies, No. 29, The New Dramatists*, 33-42.
- ESSLIN, Martin. 1963. *Le théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet/Chastel.
- GITENET, Jean A. 1972. « Lecture sémiologique des annotations de décor du tableau 4 du *Balcon* ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 32-36.
- GITENET, Jean A. 1972. « Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 70-73.
- GITENET, Jean A. 1999a. « La spirale du vide ou la fascination du sacré dans le théâtre de Jean Genet ». In : *Résonances de la recherche, Festschrift til Sigbrit Swahn*, 171-176. Uppsala : Uppsala University Library.
- GITENET, Jean A. 1999b. *Identité(s) et masculinité(s) dans Haute Surveillance de Jean Genet*. Mälardalen : Mälardalen University Press.
- HUBERT, Marie-Claude. 1997. *Esthétique de Jean Genet*. Paris : Sedes.
- ISRAEL, Abigail. 1971. « The aesthetics of violence: Rimbaud and Genet ». In : *Yale French Studies, No. 46, From Stage to Street*. 28-40.
- KNAPP, Bettina. 1972. « Entretien avec Roger Blin ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 39-43.
- KOLDERUP, Trude. 1996. *Rollespill og teatral selvbevissthet i Jean Genet, Le Balcon og Tom Stoppard, The Real Inspector Hound - en sammenlignende analyse*. [« Semesteroppgave », NTNU.]
- LACAN, Jacques. 1993. « Sur *Le Balcon* de Jean Genet ». In : *Magazine Littéraire* N° 313, 51-57.
- MAGNAN, Jean-Marie. 1966. *Jean Genet*. Paris : Seghers.
- McMAHON, Joseph H. 1962. « Keeping Faith and Holding Firm ». In : *Yale French Studies, No. 29, The New Dramatists*, 26-32.
- NUGENT, Robert. 1972. « Sculpture et théâtre. L'influence de Giacometti sur Genet ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 65-69.

- PIEMME, Michel. 1972. « Espace scénique et illusion dramatique dans *Le Balcon* ». In : « Genet », revue *Obliques*, N° 2. 3^e trimestre, 23-31.
- PLUNKA, Gene A. 1992. *The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking*. Rutherford, Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press.
- RECK, Rima Drell. 1962. « Appearance and Reality in Genet's *Le Balcon* ». In : *Yale French Studies*, No. 29, *The New Dramatists*, 20-25.
- REDONNET, Marie. 2000. *Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une oeuvre*. Paris : Grasset.
- ROUSINAUD-STEFFANN, Pascale. 1993. *Figures du double dans l'œuvre de Jean Genet*. Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2.
- SARTRE, Jean-Paul. 1952. *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris : Gallimard.
- SERREAU, Geneviève. 1966. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard.
- SOBCZYNSKI, Serge. 1986. Entretien publié dans *Le monde d'aujourd'hui*, dimanche 20 – lundi 21 avril.
- THODY, Philip. 1968. *Jean Genet : a study of his novels and plays*. London : Hamish Hamilton.
- WEBER, Samuel. 1997. « Double Take: Acting and Writing in Genet's "L'étrange mot d'..." » In : *Yale French Studies*, No. 91, *Genet, In the Language of the Enemy*, 28-48.
- ZIEGLER, Werner. 1981. *Jean Genet. Metaphern der Vergeblichkeit. Untersuchungen zum dramatischen Werk*. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- WHITE, Edmund. 1990. « Préface ». In : Genet. *Fragments... et autres textes*, 10-29. Paris : Gallimard.
- ÅGÅRD, Sidsel. 1976. *Jeu d'apparence et de réalité dans Les Bonnes, Le Balcon et Les Nègres de Jean Genet*. [« Hovedoppgave », Université d'Oslo.]

Bibliographie générale

- ARISTOTE. 1997. *La Poétique*. Paris : Les belles lettres.
- ARTAUD, Antonin. 1961. *Œuvres complètes*, vol 2. Paris : Gallimard.
- ARTAUD, Antonin. 1997. *Le théâtre et son double*. Paris : Folio.
- BAUDELAIRE, Charles. 1996. *Mon cœur mis à nu*. Paris : Éditions Arcadia.
- BENVENISTE, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard.
- COCTEAU, Jean. 1983. *Le passé défini I*. Paris : Gallimard.
- CORVIN, Michel (rédacteur). 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.

- DANIÉLOU, J., HONORÉ, J., POUPARD, P. 1974. *Le catholicisme. Hier. Demain.* Paris : Buchet/Chastel.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *Cinéma 1 : L'Image-mouvement.* Paris : Minit.
- FREUD, Sigmund. 1995. *Le malaise dans la culture.* Paris : Presses Universitaires de France.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures.* Paris : Seuil.
- GIRARD, G., OUELLET, R., RIGAUULT, C. 1978. *L'univers du théâtre.* Paris : Presses Universitaires de France.
- HUBERT, Marie-Claude. 1988. *Le théâtre.* Paris : Armand Colin.
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale.* Paris : Minit.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1974. *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade). Paris : Gallimard.
- MEYERHOLD, Vsévolod. 1963. *Le théâtre théâtral.* Paris : Gallimard.
- MORIER, Henri. 1975. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique.* Paris : Presses Universitaires de France.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1977. *La Naissance de la tragédie.* Paris : Gallimard.
- PASCAL, Blaise. 1976. *Pensées.* Paris : GF Flammarion (texte établi par Léon Brunschvicg, présentation par Dominique Descotes).
- PAVIS, Patrick. 1980. *Dictionnaire du Théâtre.* Paris : Éditions Sociales.
- ROTRON, Jean de. 1991. *Le véritable saint Genest.* Mont-de-Marsan : Éditions José Feijóo (édition critique par José Sanchez).
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre.* Paris : Bordas.
- SARTRE, Jean-Paul. 1980. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique.* Paris : Gallimard.
- SHAKESPEARE, William. 1996. *Hamlet & Macbeth.* Arles : Actes sud (traduit de l'anglais par André Markowicz).
- SHAKESPEARE, William. 1960. *As you like it.* London : Oxford University Press.
- STAROBINSKI, Jean. 1990. *La Mélancolie au miroir.* Paris : Julliard.
- UBERSFELD, Anne. 1978. *Lire le théâtre.* Paris : Éditions sociales.
- ZYLBERSTEIN, Jean-Claude (dirigé par). 1996. *Dictionnaire des mots rares et précieux.* Paris : 10/18.

Autre

- PIRET, Pierre. Année universitaire 1997-1998. *Théâtre français du XX^e siècle.* Cours donnés au niveau de licence à l'Université de Paris Nord (XIII).