



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-56430-X

Canada

LA PROBLÉMATIQUE DU RÔLE CHEZ GENET DRAMATURGE

OU

PROTÉE DECHAINÉ

par

ALAIN BERNARD MARCHAND

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D



Alain Bernard Marchand, Ottawa, Canada, 1989



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement Mme Dominique Lafon qui a non seulement dirigé la présente thèse, mais qui a décuplé ma passion pour le théâtre.

Je remercie également M. André Brassard, directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa, pour m'avoir permis de participer à l'élaboration des Paravents de Genet.

A la mémoire de mon
grand-père et à sa
fille, Huguette
Marcelle, qui m'a
donné la vie et le
goût d'écrire.

"A quoi sert cela --
A un jeu."

(Mallarmé, La Musique
et les Lettres)

SOMMAIRE

	Page
INTRODUCTION : quelques pistes préalables.....	10
I. DES LIMITES DU ROLE AU THEATRE ET CHEZ GENET DRAMATURGE....	19
1. DE QUELQUES DEFINITIONS DU ROLE.....	21
1.1 L'archéologie du rôle.....	22
1.2 La sémiologie du rôle.....	32
1.3 L'omniprésence du rôle chez Genet.....	43
2. LE ROLE COMME MARQUE TEXTUELLE CHEZ GENET DRAMATURGE...	54
2.1 Le rôle dans le hors-texte didascalique.....	55
2.1.1 L'exemple de Tirésias.....	61
2.1.2 La voix comme modulation.....	65
2.2 Le rôle dans les didascalies.....	73
2.2.1 Les didascalies nominatives.....	74
2.2.2 Les didascalies tonales.....	77
2.2.3 Les didascalies à fonction visuelle.....	82
2.3 Le rôle dans le dialogue.....	92
Vers une définition génétienne du rôle.....	105
II. LE ROLE COMME DYNAMIQUE DU PERSONNAGE :	
de la quête de l'image à la résorption dans l'image.....	107
1. LE ROLE COMME QUETE HEROIQUE.....	111
1.1 Un exemple d'héroïsme.....	112
1.1.1 densité des répliques, présence scénique.....	114
1.1.2 typisation du héros.....	118
1.1.3 dédoublement de la quête.....	122

1.2	La particularisation du héros.....	138
1.2.1	les marques physiques.....	139
1.2.2	les marques asociales.....	149
1.2.3	la duplication du héros.....	167
1.3	La renonciation à l'amour.....	176
2.	LE ROLE COMME RESORPTION DANS L'IMAGE.....	194
2.1	Les figures du pouvoir.....	195
2.1.1	absence de dénomination.....	196
2.1.2	signes costumiers.....	199
2.2	Les figures du bordel.....	228
2.2.1	retrait du monde.....	232
2.2.2	apologie du jeu.....	238
2.3	La renonciation au monde.....	253
	Le rôle comme matérialisation de l'image.....	272
III.	LE ROLE COMME MODULATION.....	278
1.	DÉCOUPAGE DU TEXTE ET REGISTRES DE L'ÉNONCIATION....	281
1.1	La notion de découpage du texte théâtral.....	281
1.2	Les mécanismes discursifs dans <u>Les Bonnes</u>	291
1.2.1	Pourquoi <u>Les Bonnes</u> ?.....	291
1.2.2	Les grandes unités du récit.....	293
1.2.3	Les effets de réel.....	296
1.2.4	Les registres de l'énonciation.....	306
1.2.5	Analyse détaillée de la première sé- quence.....	316
1.2.6	Le cas de Madame.....	327

2. DIVISIONS SEQUENTIELLES ET ROLE DANS LA DRAMATURGIE GENETIENNE.....	334
2.1 Les macro-séquences et le rôle.....	334
2.2 Les séquences et le rôle.....	352
2.3 Les micro-séquences et le rôle.....	376
Le dépassement de l'identité par le rôle.....	406
CONCLUSION : le rôle comme mode d'actualisation du personnage.....	411
Annexe.....	432
Bibliographie.....	433

INTRODUCTION :
quelques pistes préalables

"Poursuy Genest ton personnage,
Tu n'imiteras point en vain;
Ton salut en dépend (...)"
(Jean Rotrou, Le véritable
Saint Genest)

Pourquoi privilégier le rôle chez Genet dramaturge? D'abord parce que cette problématique, qui peut sembler réductrice à première vue, nous est apparue comme déterminante dans le projet d'un auteur qui se définit lui-même comme un être "essentiellement changeant" (1) et qui s'est disséminé en plusieurs rôles contradictoires. Genet, par exemple, est-il cet écrivain inculte qui ne connaît de la littérature que les romanciers populaires qu'il cite abondamment dans son oeuvre romanesque ou celui qui s'émerveille dès la première page de A l'ombre des jeunes filles en fleurs (2) et qui se passionne pour

1 Cité dans Magazine littéraire, no 174, juin 1981, p. 28. Genet affirme : "Et je ne peux pas dire exactement qui je suis ni ce que je désire, parce que je suis comme n'importe qui, essentiellement changeant".

2 Ibid., pp. 32-33. Genet déclare : "J'ai lu la première phrase de A l'ombre des jeunes filles en fleurs qui est la présentation de monsieur de Norpois à un dîner chez le père et la mère de Proust, enfin de celui qui rédige le livre. Et la phrase est très longue. Et quand j'ai fini la phrase, j'ai fermé le livre et je me suis dit : "Maintenant, je suis tranquille, je sais que je vais aller de merveille en merveille".

Dostofevski (3)? Ou encore, est-il celui qui suit les productions de ses pièces d'un oeil impéieux ou celui qui prétend s'en désintéresser complètement pour se vouer à la défense des Palestiniens? A Patrice Chéreau, qui monte Les Paravents au Théâtre des Amandiers en 1983, Genet affirme : "Je vous laisse libre de faire ce que vous voulez, mais ne comptez pas sur moi pour vous donner un conseil ou pour vous dire comment je vois les choses" (4).

En mythomane averti, Genet a semé sur son passage plusieurs images de sa "personne" afin de "réussir sa légende" (5), selon l'affirmation du narrateur qui porte son nom dans Journal du voleur. La mort récente de l'auteur a réanimé sa "légende" que la très célèbre et très belle biographie de Sartre (6) a confortée et à laquelle nombre de commentateurs ont succombé, au point de créer une certaine occultation de l'oeuvre

3 Genet consacre d'ailleurs un article aux Frères Karamazov qu'il tient pour un chef-d'oeuvre. Il écrit : "Passons à Dostofevski ou plutôt aux Frères Karamazov, chef-d'oeuvre du roman, grand livre, audacieuse instigation des âmes, démesure et démesures", "Une lecture des Frères Karamazov", in La Nouvelle Revue Française, no 405, 1er octobre 1986, p. 69.

4 Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada, "Une rencontre avec Jean Genet", in Revue d'études palestiniennes, no 21, automne 1986, p. 15.

5 J. Genet, Journal du voleur, Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, [1982], p. 233.

6 Jean-Paul Sartre, Saint-Genet, comédien et martyr, Paris, Ed. Gallimard, [1981].

au profit de l'auteur. Bernard Dort a eu raison de s'en plaindre et de signaler cette tendance comme un écueil :

On parle beaucoup de Genet et fort peu de son oeuvre. Commente-t-on celle-ci, c'est pour en revenir au personnage Genet, pour exalter la légende de cet "enfant de l'Assistance, voleur, mendiant, bagnard, pédéraste... et artiste". Bref, on ne cesse de canoniser "saint Genet". Chaque critique se croit tenu de refaire, pour son propre compte et à sa mesure l'itinéraire tracé une fois pour toutes par Sartre. Impossible de sortir du tourniquet : l'oeuvre de Genet renvoie au personnage Genet et ce personnage n'existe que pour cette oeuvre (7).

En fait, ici, le choix de l'auteur et de la problématique se ramènent à un même dénominateur commun : la question la plus brûlante, si j'ose dire, que pose la dramaturgie génétienne, c'est celle de la sémiotisation du personnage théâtral, Genet ayant reproché à l'acteur occidental, dès ses premières expérimentations avec le théâtre, de ne pas chercher à

7 Bernard Dort, "Genet ou le combat avec le théâtre", in Théâtre réel, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 173. Notons d'ailleurs que cet engouement pour la figure fascinante de l'auteur est loin de s'être amenuisé car, sur Genet, ne paraît plus actuellement que des biographies. Outre celle de Jean-Bernard Moraly, qui vient d'être publiée (Jean Genet, la vie écrite, Paris, Éd. de la Différence, 1988), on annonce la publication prochaine d'une nouvelle biographie de Genet par l'Américain Edmund White.

devenir "un signe chargé de signes" (8). C'est à partir de ce reproche, formulé à la manière d'une fustigation dans la lettre à Pauvert, que Genet élabore son propre théâtre et que la notion de rôle y prend toute sa "complexe polyvalence" (9), pour reprendre l'expression que Giorgio Strehler utilise à propos du Balcon.

Ce questionnement sur le rôle est d'autant plus pertinent chez Genet qu'il s'accompagne d'une volonté prodigieuse de jouer le théâtre contre la vie, et non de "le rejeter dans la vie" (10) à la façon d'Artaud qui récuse le mensonge de la scène. S'ouvre dès lors au chercheur cette entreprise décisive, qui a aussi été celle de la sémiologie théâtrale ces dernières années (11), et qui consiste à repenser l'espace du texte théâtral et de la scène comme un lieu de production de signes artificiels. C'est donc dans la perspective de cette production que je me propose ici d'aborder la notion de rôle comme une problématique inhérente à la dramaturgie genétienne. Ceci ne va pas sans soulever quelques

8 Jean Genet, "A Pauvert", in Obliques, no 2, 3e trim. 1972, p. 2.

9 Giorgio Strehler, Un théâtre pour la vie, Paris, Ed. Fayard, 1980, p. 344.

10 Cité par Henri Gouhier, Artaud et l'essence du théâtre, Paris, Librairie J. Vrin, 1974, p. 46.

11 L'exemple de Anne Ubersfeld est exemplaire sur ce chapitre. Si elle s'interroge d'abord sur les signes qui s'inscrivent dans la partition textuelle (Lire le théâtre, Paris, Ed. Sociales, 1978), elle passe dans un ouvrage consécutif à l'analyse des signes de la scène (L'École du spectateur, Paris, Ed. Sociales, 1981).

difficultés.

Toute interrogation sur le rôle se heurte dès l'abord à la quasi absence de théorisation de ce phénomène pourtant si étroitement lié à la pratique théâtrale. La critique a peut-être été aveuglée par ce rapport de convenance parfaite entre le rôle et le théâtre. Après tout, selon son acception courante, le rôle ne résume-t-il pas à lui seul tout l'art du théâtre? Certes, cela va de soi : nul théâtre ne se conçoit sans prise de rôle. Du coup, le rôle apparaît comme une évidence qui se passe de toute explication, et non pas comme le lieu d'une problématique.

Toutefois, le terme de rôle a retenu l'attention d'autres disciplines, notamment la psychologie sociale et la sémiologie narrative, où il revient respectivement comme "concept opératoire" (12) et comme composante du personnage. Une traversée de ces discours permet donc de pallier en partie cette "carence" définitionnelle. Mais reste alors la question plus urgente de savoir où s'inscrit le rôle dans la partition théâtrale et en quoi il se particularise par rapport au concept de personnage dont il est inséparable. Car la notion de rôle ne peut avoir de réalité dramaturgique que dans la mesure où elle se distingue par des signes qui lui sont propres. S'impose dès lors

12 Anne-Marie Gourdon, "Rôle social et rôle théâtral", in Travail théâtral, no 10, 1973, p. 81.

une lecture attentive du texte théâtral en vue de cerner toutes les traces du rôle qui s'y manifestent. Lecture d'autant plus complexe chez Genet dramaturge que celui-ci superpose ses nombreuses indications au dialogue des personnages et, selon Michel Vaïs, qu'"aucun écrivain plus que Jean Genet ne possède (...) une vision aussi large et aussi constante de l'arsenal des moyens d'expressions mis à sa disposition sur la scène d'un théâtre" (13). C'est ce travail de définition et de repérage du rôle qui fait l'objet de la première partie de notre étude.

Cette étape donne lieu à un deuxième champ d'investigation tout aussi capital : si le rôle correspond à un ensemble de signes, comment ceux-ci se manifestent-ils dans la partition théâtrale et de quelle façon s'intègrent-ils au parcours narratif des personnages? Car, si les critiques de Genet ont tous souligné l'importance du rôle dans sa dramaturgie et en ont tiré des conclusions générales (14), aucun ne s'est jusqu'à maintenant attardé à son fonctionnement. Nous entendons remédier à cette lacune en examinant le personnage genétien par rapport au(x)

13 Michel Vaïs, L'écrivain scénique, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 132.

14 Pour illustrer cette tendance, mentionnons le cas de Jeannette Savona qui a fait paraître l'un des derniers ouvrages importants sur le théâtre de Genet et qui règle rapidement la question du rôle : "Through play-acting, such static notions as human nature or psychology give way to a dynamic superimposition of roles, while actual deeds or precise places become ambiguous gestures and polyvalent metaphors (...)", Jean Genet, London, Macmillan Press, 1983, p. 155.

rôle(s) qu'il doit actualiser sur scène, un peu à la manière d'"un signe chargé de signes" (15), toujours selon la formule percutante du dramaturge. Cette optique permet de faire table rase de tout psychologisme et d'envisager le concept de personnage comme l'actualisation de signes qui le produisent sur scène. Ainsi, la population génétienne pourra être définie en fonction de la récurrence de certains signes qui servent à la caractériser.

La mise en signe(s) du rôle pose un dernier problème dramaturgique et analytique : c'est celui de l'inscription du rôle dans le discours des personnages. C'est cet aspect du rôle que je me propose de considérer dans la troisième partie de mon étude. Il s'agira de voir que le rôle, s'il met en circulation un certain nombre de signes à fonction visuelle tels que le déguisement, implique aussi des conditions d'énonciation spécifiques pour le personnage. Cette dimension est particulièrement importante dans la dramaturgie génétienne qui accorde une place de choix tant à l'intonation du rôle qu'aux ruptures qu'il opère dans le discours du personnage. L'exemple des Bonnes servira à illustrer ce phénomène et à préciser à partir de quelle situation le personnage est appelé à modifier son discours chez Genet.

15 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 2.

Ajoutons enfin que la présente étude se concentre sur la dramaturgie genétienne et ne prétend aucunement épuiser la question du rôle au théâtre. Question complexe qui refait surface dans l'histoire théâtrale sous la forme du théâtre dans le théâtre où le personnage se met à s'interroger sur le(s) rôle(s) qu'il doit assumer, comme en témoigne la pièce de Rotrou (16) dont Sartre parodie le titre dans sa biographie de Genet. Tout au plus souhaitons-nous jeter les bases d'une recherche que la critique théâtrale a laissée pour compte, sinon négligée, et qui est pourtant riche de possibilités. Aussi, et surtout, nous espérons démontrer la pertinence de cette problématique par rapport au théâtre de Genet qui, plus que tout autre dramaturge de son époque, a éprouvé les limites de la scène et des personnages qui l'habitent en plaçant la notion de rôle au premier rang de ses préoccupations.

16 Jean Rotrou, Le véritable Saint Genest, Genève, Librairie Droz, 1972.

I. DES LIMITES DU ROLE AU THEATRE ET CHEZ GENET DRAMATURGE

DES LIMITES DU ROLE AU THEATRE ET CHEZ GENET DRAMATURGE

"Au fond, le phénomène esthétique est simple; (...) pour peu qu'on ait le goût instinctif de se métamorphoser et d'emprunter pour s'exprimer le corps et l'âme d'autres êtres, on est poète dramatique".

Nietzsche, De la naissance de la tragédie

La critique théâtrale a longtemps échappé à la théorisation du rôle par une tautologie qui consiste à l'assimiler à la notion englobante de personnage : "grand" ou "petit", "beau" ou "infâme", le rôle se trouvait réduit à une quantification et à une qualification supposées suffisantes. Témoin les analyses de Maurice Descotes qui s'intéresse aux "grands" rôles de la dramaturgie française, classique et romantique, sans jamais chercher à définir ce terme sinon par la longueur du texte (1). L'étymologie, comme le constate Patrice Pavis (2), prêtait main forte à cette assimilation commode : le

1 Voir entre autres : Les grands rôles du théâtre de Racine (1957), Les grands rôles du théâtre de Molière (1960), Les grands rôles du théâtre de Corneille (1962) et Les grands rôles du théâtre de Marivaux (1972), publiés aux Presses Universitaires de France.

2 Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Ed. Sociales, 1980, p. 288.

mot latin persona (masque) traduit le mot grec signifiant rôle ou personnage dramatique.

Or, rien n'est moins certain que cette assimilation dans le théâtre de Jean Genet qui non seulement brouille les rapports du personnage et du rôle, mais érige cette ambiguïté en un principe dramaturgique. En effet, on constate facilement que le personnage peut ici s'abstraire dans une identité distincte que lui confère le rôle ou se fragmenter en plusieurs rôles, tant et si bien qu'à la rassurante "constance" (3) caractérielle prescrite par Aristote semble se substituer une variabilité redoutable. Les praticiens le savent bien, eux qui n'ont de cesse de proclamer l'insaisissabilité du personnage génétien, accusant tantôt sa "multiplicité" (4) tantôt ses contradictions (5). La dramaturgie génétienne est donc un champ

3 Aristote, La Poétique, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 85. Selon le poéticien, la "constance" est l'un des quatre buts que doit viser le dramaturge dans la composition du personnage et, ajoute-t-il, "même si celui qui a fait l'objet de la représentation est inconstant et suppose un caractère de ce genre, il faut encore que ce caractère soit inconstant de façon constante".

4 Cf. l'entretien que Roger Blin, créateur des Nègres et des Paravents en France, accorde à Bettina Knapp dans la revue Obliques, op. cit., p. 39.

5 Cité par Odette Aslan, Jean Genet, Paris, Éd. Seghers, 1973, p. 125. "Genet est cent personnages contradictoires à la fois, il est tous les personnages de sa pièce (il s'agit du Balcon que Brook a monté au Théâtre du Gymnase), violent et sans violence, etc. Il est lucide, rigoureux. C'est l'écrivain contemporain qui a la plus grande originalité d'esprit".

d'investigation tout à fait approprié pour qui s'interroge sur la fonction du rôle au théâtre.

Car, dès lors que la synonymie des notions de personnage et de rôle s'avère insoutenable, une double question se pose forcément. D'une part, comment définir le rôle par rapport à cette entité qu'est le personnage? Pour ce faire, je vais débroussailler les acceptions actuelles du rôle, notamment dans les domaines de la psychologie sociale et de la sémiologie qui y ont porté un intérêt tout particulier, afin d'en dégager une définition générale. D'autre part, où repérer le rôle dans une dramaturgie qui s'ingénie à rompre ou, du moins, à dérégler l'unité du personnage? Pour y arriver, j'examinerai tour à tour les diverses couches textuelles qui constituent le texte génétien afin de mettre à jour les traces du rôle qui s'y inscrivent.

1. DE QUELQUES DEFINITIONS DU ROLE

1.1 L'archéologie du rôle

L'étendue de la notion de rôle et les problèmes définitionnels qui y sont rattachés tiennent en grande partie à son étymologie sinueuse. Selon le Dictionnaire étymologique de Bloch et Von Wartburg (6), le terme proviendrait du latin médiéval rotulus, lui-même dérivé du latin rota (roue), bien que cette filiation reste équivoque pour les étymologistes. Ils s'accordent toutefois pour reconnaître au terme trois significations divergentes, dont seules les deux dernières subsistent dans le langage courant. S'il commence par désigner "une feuille roulée portant un écrit", le terme finit par renvoyer à "ce que doit réciter un acteur dans une pièce de théâtre" et, dès le XIIe siècle, prend le sens d'une fonction sociale comme en témoigne la locution "servoit au role d'escuier" où il est relevé pour la première fois. Triple déplacement du sens qui rend compte de la polysémie de la notion de rôle.

6 O. Bloch et W. Von Wartburg, Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF, 1975, p. 559.

J. L. Moreno (7), qui s'est aussi intéressé à l'origine du terme, signale par ailleurs que le rôle a eu un objet concret pour référent initial : un rouleau de bois sur lequel étaient fixées les pages d'un écrit et, par extension, d'une pièce de théâtre. Dans l'Antiquité gréco-romaine, les textes dramatiques étaient consignés sur ces rouleaux qu'un souffleur déroulait et lisait pour les transmettre aux comédiens : le texte passait d'une voix à l'autre, circulant d'un corps à l'autre sans que l'écrit n'ait à intervenir dans le processus d'appropriation. Ce n'est qu'aux XVIe et XVIIe siècles, avec le renouveau du théâtre, qu'on lit les textes de chaque personnage d'après un fascicule de papier. Dès lors, le rôle n'est plus le résultat d'une transmission orale, mais la part d'un texte à réciter selon le sens que lui donnent Bloch et Von Wartburg. On peut le définir en gros comme l'ensemble d'un texte dramatique qui correspond à un personnage et qui est pris en charge par un comédien sur scène.

Le rôle ouvre donc la voie à la fiction. Même le langage courant en-témoigne lorsqu'on s'approprie le terme pour désigner un comportement inauthentique : "il ou elle ne fait que jouer un rôle", dit-on péjorativement, accusant ainsi la fausseté d'une attitude que l'on juge inconciliable avec le moi "réel". Jouer

7 Jacob L. Moreno, Psychothérapie de groupe et psychodrame, Paris, Ed. Retz, 1975, p. 62.

un rôle, selon cette analogie, c'est d'abord cela : se dissimuler derrière un moi d'emprunt qui agit comme un masque. On dira également d'une personne qu'elle ne se "ressemble" pas, on lui reprochera de ne pas être la "même", de se "compliquer". Jouer un rôle, c'est aussi cela : ne plus coïncider avec l'image que les autres ont de nous. Faux self, alors? De toute façon, investi de son sens étymologique, le rôle est généralement perçu comme un comportement faussé. Il constitue en quelque sorte une déviance par rapport à ce qu'on tient pour le comportement habituel d'un individu, la constance (que nous retrouvons dans la définition aristotélicienne du personnage) servant ici de garant à l'authenticité.

Cette acception populaire du rôle, qui repose sur l'origine théâtrale du terme, suppose un postulat et une conséquence inévitable. Si chaque individu possède ce qu'il convient d'appeler une "essence", c'est-à-dire une structure comportementale qui le caractérise face aux autres, toute tentative d'y échapper opérera fatalement un dérapage vers l'inauthenticité et mettra en cause le concept d'identité. C'est en tant que rupture d'une unité supposée stable, régulière, harmonieuse, que le rôle s'est trouvé condamné comme imposture. Imposture que le théâtre a pour vocation de légitimer, le mensonge de la scène devant s'incarner dans le personnage du comédien, et que la théologie naissante a tôt fait de proscrire :

Non, non, proteste Tertullien : l'auteur de la vérité ne sauroit approuver rien de faux. (...) S'il condamne toute sorte d'hypocrisie, fera-t-il grâce à un comédien, qui contrefait sa voix, son âge, son sexe; qui fait semblant d'être amoureux, ou d'être en colère; qui répand de fausses larmes, et pousse de faux soupirs" (8).

Le Diable quant à lui est le masque même, ne se faisant aucun scrupule d'exalter son aspect négatif comme le remarque l'Évêque dans Le Balcon : "Le Diable joue, constate-t-il. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Église a maudit les comédiens" (9).

8 Cf. Esthétique théâtrale : textes de Platon à Brecht, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 30.

9 Bn, 43. Sauf indication contraire, les références au théâtre de Genet dans le présent travail renvoient aux tomes IV et V de l'édition Gallimard des Oeuvres complètes, publiés respectivement en 1968 et en 1979. Par commodité, j'utiliserai les abréviations suivantes :

Haute surveillance : HS
Les Bonnes : B
Le Balcon : Bn
Les Nègres : N
Les Paravents : P
 Comment jouer Les Bonnes : CJB
 Comment jouer Le Balcon : CJBn
 Pour jouer Les Nègres : PJN
Lettres à Roger Blin : LRB

Le chiffre qui suit l'abréviation indique la page. Si les citations sont tirées des éditions l'Arbalète, où sont parues des versions antérieures des quatre dernières pièces de Genet, ou de tout autre édition, je les signalerai à chaque fois.

Du reste, l'analogie entre le personnage, entendu comme l'équivalent du rôle, et le masque n'est pas fortuite et traverse l'histoire du théâtre occidental. Georges Buraud, dans une étude sur le port du masque, a montré que les deux termes se recoupaient dans le théâtre antique. "C'est ainsi que, chez les anciens Romains, on appelait *persona* le masque qui recouvrait la tête des acteurs et qui différait selon la diversité des caractères à représenter" (10). A un rôle correspondait donc un masque associé à une seule et même entité fictive. Mais l'analogie s'est étendue par la suite. Dans le théâtre shakespearien, par exemple, le terme de masque se généralise et s'apparente à une véritable stratégie de dissimulation. C'est, entre autres, le cas de Iago qui avoue ne pas se montrer tel qu'il est, de Hamlet qui simule la folie et, exemple d'autant plus troublant si l'on se rappelle que les héroïnes élisabéthaines étaient jouées par de jeunes garçons, de Viola qui change de nom... et de sexe. Qu'il se rapporte à l'occultation du comédien au profit du seul caractère dont les traits se sont figés en lui ou à la prise d'une attitude autre, le masque suppose un même brouillage de l'identité et reste indissociable de la problématique du rôle. Buraud va même jusqu'à expliquer la désuétude du masque en Occident par l'extraordinaire ampleur que prend la notion de rôle. "Quel besoin de se masquer, se demande-

10 Georges Buraud, Les Masques, Paris, Éd. du Seuil, 1948, p. 30.

t-il, quand de plus en plus chacun joue un rôle" (11).

C'est ce que s'emploiera à souligner la psychologie sociale en s'autorisant du célèbre adage de Shakespeare qui tient le monde pour une vaste scène où chacun doit jouer un rôle (12). Reprenant l'étymologie à son compte, Ervin Goffman observe que "ce n'est probablement pas par un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment" (13). Pour indéfini que soit le rôle au théâtre, il s'érige ici en concept-clé et sert à marquer la relation constante entre l'individu et le monde extérieur. Transitionnel, il pose l'individu en tant qu'être-dans-le-monde, et non plus comme un système d'habitudes indépendant de l'activité sociale, en quelque sorte coupé du monde. Chose que Brecht a fort bien comprise, lui qui a dit que "la plus petite unité sociale n'est pas un être humain, mais deux êtres humains" (14). D'ailleurs, A. M. Rocheblave-Spenlé en

11 Ibid., p. 62.

12 Cf. Le Marchand de Venise, trad. François-Victor Hugo, acte 1, sc. 1 : "Je tiens ce monde pour ce qu'il est, Gratiano : un théâtre où chacun est appelé à jouer son rôle (...)"

13 Ervin Goffman, La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1, Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 27.

14 Cité par Martin Esslin, Bertold Brecht ou les pièges de l'engagement, Paris, coll. 10/18, 1971, p. 199.

indique clairement la portée :

La notion de rôle, moins anthropologique et plus opérationnelle que celle de personnage, (...) permet de tenir compte de la spécificité de leur objet, de voir l'homme engagé dans une relation avec d'autres hommes, en même temps que dirigé dans son action par des règles et des modèles sociaux partagés avec les autres membres du groupe (15).

La psychologie sociale ne considère pas le rôle comme un masque trompeur, mais au contraire comme un modèle de comportement sur lequel nous devons tous nous ajuster dans telle situation donnée. On pourrait à la limite le comparer à une espèce de **texte social** que l'on joue en présence d'autrui. La notion de rôle se trouve ainsi assimilée à une norme socio-culturelle : c'est-à-dire un ensemble de valeurs qui est déterminé par un consensus et qui a pour fonction de relier une "personne sociale" à un "cercle social".

Ayant recensé les nombreuses acceptions du concept de rôle en psychologie sociale, A. M. Rocheblave-Spenlé se propose de le définir comme "un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel" (16). Cette définition se fonde sur quelques constatations,

15 A. M. Rocheblave-Spenlé, La notion de rôle en psychologie sociale, Paris, PUF, 1969, p. 424.

16 Ibid., p. 172.

dont deux surtout me semblent fondamentales et applicables au théâtre de Genet. Premièrement, le rôle ne se définit que par rapport à une situation, ce qui suppose qu'il ne représente jamais plus qu'un aspect actualisé de l'individu dans une situation déterminée. L'individu, étant toujours en relation, est même appelé à jouer plusieurs rôles. Deuxièmement, lorsqu'un individu adopte un rôle, il se réfère nécessairement à quelque chose qui est extérieur à lui et qui se présente comme un modèle. Celui-ci peut être imaginaire (le Werther de Goethe inspirant de nombreux suicides) ou prescrit par la société sur la base d'une position sociale (le rôle de professeur). Le rôle implique donc un rapport simultané à autrui et à un modèle : il se joue dans le cadre d'une interaction et par rapport à un code.

Enfin, J. L. Moreno renonce à une telle conceptualisation qu'il juge par trop contraignante pour l'individu et entend mettre en valeur la dimension théâtrale du rôle. Il précise :

Le "rôle" n'est (...) pas un concept sociologique ou psychosociologique. Il est arrivé dans le vocabulaire sociologique par le truchement du théâtre, et il en a gardé bien des aspects sous-jacents. On a souvent oublié que les théories modernes du rôle tirent logiquement leur origine et leurs perspectives de l'action dramatique. Le rôle a une tradition, fort longue dans le théâtre européen, d'où se sont dégagées peu à peu les orientations thé-

rapeutiques et sociales actuelles (17).

L'intérêt de sa position vient justement du fait qu'elle s'appuie sur une pratique concrète du théâtre. L'idée du psychodrame a été élaborée lors de son expérience avec le théâtre d'improvisation spontanée (Das Stregreiftheatre) qu'il fonde à Vienne en 1921. Moreno entreprend de remplacer le divan du psychanalyste par une scène, et l'association libre par la création psychodramatique qu'il donne pour un dépassement de l'aventure freudienne : le jeu se substitue ici à l'analyse, la séance de groupe à la séance individuelle. Il affirme :

Le passage du divan à un espace libre et pluridimensionnel a eu une signification pratique et théorique considérable. Le groupe n'utilise pas seulement un matériel **abstrait**, mais un **espace concret** dans lequel les interactions entre les membres peuvent jouer librement (18).

Au centre même du psychodrame, le rôle ne se limite plus à une fonction sociale, mais il constitue un champ d'expérimentation pour les patients. Car, comme il le rappelle, il faut admettre que "le Moi se forme à partir de rôles, et non, comme on l'a souvent postulé, que les rôles surgissent à partir du Moi" (19). C'est dans cette optique que Moreno utilise la notion de rôle

17 Psychothérapie de groupe et psychodrame, op. cit., p. 62.

18 Ibid., p. 22.

19 Ibid., p. 55.

pour permettre à tout individu "de vivre une expérience nouvelle, élargie, un **surplus de réalité**" (20). Il le redéfinit comme "la manière d'être et d'agir (...) que l'individu assume au moment précis où il réagit à une situation donnée dans laquelle d'autres hommes ou objets sont engagés" (21).

Le psychodramatiste ne se place donc pas au niveau abstrait des rôles prescrits, à la façon de la psychologie sociale, mais il les envisage dans leur actualisation. Ni concept ni modèle, le rôle est pour Moreno une activité créatrice qui amène l'individu à particulariser les rôles sociaux et à interpréter la culture dans laquelle il évolue. "Quand les rôles mettent en scène la mère, le fils, la fille, le professeur, le nègre ou le chrétien, on a affaire à des rôles sociaux; quand ils présentent une mère, un professeur, un nègre ou un chrétien, ce sont des rôles psychodramatiques" (22). C'est là sans doute la contribution la plus originale de Moreno qui, au moyen du jeu dramatique, essaie de libérer la notion de rôle de son acception normative pour l'ouvrir à l'interprétation : telle est la différence entre "jouer" et "prendre" un rôle qui est à la base de son système thérapeutique et qui vise à assouplir le rapport

20 Moreno, Fondements de la sociométrie, Paris, PUF, 1970, p. 35.

21 Ibid., p. 46.

22 Psychothérapie de groupe et psychodrame, op. cit., p. 63.

de l'individu aux modèles. "Jouer un rôle comporte une activité, un jeu spontané, écrit-il, prendre ou accepter un rôle, c'est s'en remettre à un produit tout fait, à un modèle culturel cristallisé, une conserve culturelle" (23). Distinction d'autant plus intéressante qu'elle semble avoir inspiré tout un courant du théâtre moderne, à commencer par celui de Genet, où la prise de rôle sert non seulement à reproduire les modèles sociaux, mais à les particulariser par la parodie. Le rôle devient dès lors un moyen efficace de porter atteinte au code social et de se jouer de toute aliénation.

1.2 La sémiologie du rôle

Si la psychologie sociale a cantonné la notion de rôle dans le domaine des interactions réelles entre les individus, la sémiologie s'est chargée de la faire passer au champ fictionnel de la narration. C'est surtout A. J. Greimas qui a effectué ce passage en proposant un modèle d'analyse qui a donné le ton à la sémiologie narrative et qui envisage le rôle comme l'une des composantes du personnage. Avant que de rappeler les termes et la portée de ce modèle, il convient de revenir sur le travail de Souriau dont s'est inspiré Greimas et qui choisit le théâtre comme terrain d'investigation. En réalité, selon Greimas, ce

23 Fondements de la sociométrie, op. cit., p. 36.

choix s'explique théoriquement par le fait que le théâtre et le conte populaire auquel s'est intéressé Vladimir Propp appartiennent à une même classe de "récits dramatisés" qui ont "une propriété structurelle commune, la dimension temporelle, sur laquelle ils se trouvent situés, (et qui) est dichotomisée en un avant vs un après" (24). Ceci est particulièrement évident au théâtre où le personnage s'actualise dans une suite syntagmatique de situations (25). Souriau centre donc ses analyses sur ce type de récits et entend définir les forces qui sous-tendent et dynamisent l'univers théâtral en s'interrogeant sur la nature d'une situation dramatique. Il reproche justement à ses prédécesseurs, dont Polti qui circonscrit tout le théâtre à trente-six situations dramatiques (26), de s'être livrés à "une

24 A. J. Greimas, Du Sens, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 187.

25 Cf. l'article de Dominique Lafon qui montre bien que le parallélisme qui existe entre le théâtre et le conte repose sur un fonctionnement semblable du personnage : "Le point de convergence des analyses de Souriau et de Propp se situe (...) dans la mise à jour d'un statut particulier du personnage qui privilégie son action, sa fonction. C'est dire que, dans le traitement même de ces deux récits et avant toute formulation théorique d'un modèle, le personnage est schématisé, réduit", "Modèle et analyse : de l'application du schéma actantiel au récit théâtral", in Incidences, Éd. de l'Université d'Ottawa, vol. VI, nos 1-2, janvier-août 1982, p. 84.

26 Georges Polti, Les Trente-six Situations dramatiques, Paris, Éd. d'Aujourd'hui, [1980]. Voici, entre autres, un exemple de la logique dont se targue Polti dans son essai imprégné de psychologisme : "Ce nombre n'a rien cependant, je me hâte de le dire, de cabaliste ni de mystique; on pourrait à la rigueur en choisir un légèrement plus ou moins élevé; mais je considère celui-là comme le plus vraisemblable. (...) Or, à ce fait de déclarer qu'il n'y a pas plus de 36 situations dramatiques, va s'attacher un singulier corollaire, à savoir

revue empirique de la littérature théâtrale, sans recherches préalables de ce qui constitue essentiellement une situation" (27).

Or, selon Souriau, une situation dramatique ne peut être confondue avec les sujets dramatiques ou les ressorts dramatiques qui constituent en fait la liste de Polti (désastre, révolte, folie, se sacrifier à un idéal, ambition, jalousie erronée, etc.), mais correspond à un "système de forces" qui sont "incarnées, subies ou animées par les principaux personnages" (28). C'est dire que les personnages sont travaillés par ces forces qui "les transcendent, les dominent, les tiennent unies à tout l'univers de l'oeuvre" (29) et que Souriau assimile

qu'il n'y a, de par la vie, que trente-six émotions. Ainsi, 36 émotions au maximum, voilà la saveur de l'existence; voilà ce qui va et vient sans relâche, ce dont se remplit l'histoire comme des flots la mer, et ce qui en est la substance, puisque que c'est celle de l'humanité, dans les ténèbres des bois africains comme "Sous les Tilleuls" ou aux lueurs électriques du Boulevard, et l'était dès l'âge des corps à corps avec le lion des montagnes, et la sera, indubitablement, aux plus infinies distances du futur; puisque, de ces 36 émotions, --pas une de plus,-- nous colorons, non! nous comprenons ce qui nous est étranger, jusqu'à la vie végétale et au mécanisme cosmique, --et que d'elles sont et seront à jamais construites nos théogonies et nos métaphysiques, tant de chers "au-delà!" ...36 situations, 36 émotions, pas une de plus", pp. 12-13.

27 Étienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Ed. Flammarion, [1970], p. 13.

28 Ibid., p. 55.

29 Ibid.

à des "fonctions dramatiques" (30) représentées, pour des raisons de commodité, par certains signes astrologiques. Celles-ci agissent en tant que "facteurs essentiels de toute situation dramatique" (31) et sont posées par le théoricien comme "les principaux rôles purs" (32) d'une dramaturgie essentielle. Le rôle se présente donc ici comme une notion exclusivement fonctionnelle qui se réduit à la participation du personnage au récit théâtral comme force orientée.

Greimas veille plutôt à élargir le champ d'application de la notion de rôle. Soucieux de faire éclater le personnage, trop souvent restreint à la personne par une inféodation du fictif au réel, Greimas renonce d'emblée au psychologisme en le tenant pour une structure tripartite assimilable à un **faire**, à une **figure sociale** et à une **série d'attributions individualisantes**. Soit trois niveaux d'analyse qui, selon Du Sens (33), correspondent à l'actant, au rôle et à l'acteur. Cependant, comme le note Greimas, cette décomposition du personnage s'est opérée en deux temps :

La réinterprétation linguistique
des **dramatis personae** que nous

30 Ibid.

31 Ibid., p. 71.

32 Ibid.

33 Du Sens, op. cit.

avons proposée à partir de la description proppienne du conte merveilleux russe a cherché à établir, en premier lieu, une distinction entre les actants relevant d'une syntaxe narrative et les acteurs reconnaissables dans les discours particuliers où ils se trouvent manifestés (34).

Une fois cette bipartition mise en place, Greimas introduit la notion de rôle dans sa classification. Situé entre l'invariance de l'actant et la particularité de l'acteur, le rôle équivaut à une "entité figurative animée, mais anonyme et sociale" (35), à ne pas confondre avec l'acteur qui est individualisé et qui peut assumer un ou plusieurs rôles. Ainsi, chez Genet, le rôle de la Reine serait pris en charge par la tenancière du bordel dans Le Balcon et par une Noire masquée dans Les Nègres. C'est par le rôle, comme le constate Phillippe Hamon, que le personnage s'insère dans une société,

(...) le corps social ne concevant les individus que fonctionnellement, par les programmes qu'ils peuvent assumer, par leurs rôles professionnels (...) qui les classent dans une hiérarchie, dans une échelle, mais qui prédéterminent aussi leurs modes

34 Greimas, "Les actants, les acteurs et les figures", in Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 161.

35 Du Sens, op. cit., p. 256.

de relation à autrui et au réel (36).

L'ambiguïté du rôle, dans la perspective greimassienne, tient à ce qu'il participe également des catégories de l'actant et de l'acteur, comme le théoricien ne manque pas de le souligner :

(...) au niveau du discours, il se manifeste, d'une part, comme une qualification, comme un attribut de l'acteur, et d'autre part, cette qualification n'est, du point de vue sémantique, que la dénomination subsumant un champ de fonctions (c'est-à-dire de comportements réellement notés dans le récit, ou simplement sous-entendus) (37).

Ainsi, tel rôle pris en charge par le personnage influe autant sur son faire narratif que sur sa caractérisation en tant qu'acteur. Impossible, dès lors, d'envisager le rôle autrement que par rapport à une fonction type assumée par le personnage dans le récit et par rapport aux signes différentiels qui le dotent d'une individualité sociale en vertu d'un code socio-culturel.

36 Phillipe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in Poétique du récit, Paris, Éd. du Seuil, 1977, pp. 140-141.

37 Du Sens, op. cit., p. 256.

C'est ce que constate Phillippe Hamon en invoquant la catégorie des **personnages-référentiels** dont la particularité est d'être "immobilisé(s) par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés (...)" (38). Il sont immédiatement reconnus par le lecteur-spectateur parce qu'ils renvoient au grand texte culturel. C'est le cas des personnages historiques ou mythologiques comme Napoléon ou Vénus, ou encore celui des figures d'autorité dans le théâtre de Genet qui n'ont pour toute désignation que leur titre social : l'Evêque, le Missionnaire, la Reine, le Général, le Juge, etc. Hamon prend soin d'insister sur la notion de rôle thématique qu'il emprunte à Greimas et qu'il explique de la façon suivante : ce sont "des rôles professionnels (un docteur, un cultivateur, un forgeron, un prêtre, etc.), psycho-professionnels (l'arriviste, le velléitaire, le mondain) ou rôles familiaux (le père, l'oncle, la marâtre, la soeur aînée, l'orphelin)" (39) qui se caractérisent par un **faire** très "spécialisé" (40) et par la récurrence de certains signes subsumables à leur statut social. Dans cette optique, le rôle du roi serait tenu par le personnage qui gouverne et qui porte la couronne, soit un faire et des signes traditionnellement attribuables à cette figure sociale. Qu'il

38 "Pour un statut sémiologique du personnage", in Poétique du récit, op. cit., p. 122.

39 Ibid., p. 140.

40 Ibid.

soit laid comme le Richard III de Shakespeare, mourant comme celui de Ionesco ou boiteux comme celui de Ronfard (41) sont des caractéristiques qui servent surtout à les particulariser en tant qu'acteurs selon la classification de Greimas.

Anne Ubersfeld a également repris le modèle actantiel de Greimas pour l'appliquer exclusivement au théâtre, mais elle se distingue tout de même de lui sur la définition du rôle. Si elle emploie d'abord le terme au sens abstrait "d'acteur codé limité par une fonction déterminée" (42), en donnant l'exemple des figures obligées de la Commedia dell'Arte, elle semble se raviser dans un ouvrage ultérieur : "Pour Greimas, contrairement au rôle, l'acteur est déjà individualisé. Nous tenons, nous, que les traits distinctifs de l'acteur et ceux du rôle sont également individualisants, la différence ne résidant que dans le rapport au code" (43). C'est dire que l'acteur et le rôle ont tous les deux des signes caractéristiques, sauf que les uns s'organisent en fonction d'une individualité (si fictive soit-elle) et les autres en fonction d'un type fixé par la tradition. Par rapport à l'acteur, le rôle résulte donc d'une généralisation des traits qui permet aux spectateurs de l'identifier sans difficulté

41 Cf. Richard III de Shakespeare, Un roi se meurt de Ionesco et, plus près de nous, Le roi boiteux de Jean-Pierre Ronfard.

42 Lire le théâtre, op. cit., p. 113.

43 L'École du spectateur, op. cit., p. 176.

aucune. On voit que Anne Ubersfeld ne fait en somme qu'élargir la définition greimassienne du rôle en faisant intervenir le rapport au code culturel.

On remarque donc que ces diverses acceptions sémiologiques du rôle diffèrent en un point précis : elles n'interrogent pas le rôle à partir d'un même niveau. Cette distinction est à nos yeux une source fâcheuse de confusion. En effet, alors que Souriau envisage le rôle comme une manifestation exclusivement narrative en l'assimilant à une fonction dramaturgique assumée par le personnage dans une situation donnée, Greimas et ses disciples le définissent par rapport aux unités du récit (actant) et du discours (acteur) ainsi que par rapport à un code socio-culturel considéré comme acquis, prêtant au personnage sa dimension sociale. Par exemple, l'actant qui gouverne est textuellement investi par un acteur aux déterminations particulières (beau/laid, jeune/vieux, puissant/impuissant, etc.) et culturellement désigné par un ensemble de signes qui renvoient au code de la royauté : couronne, hermine, sceptre, ou encore casserole renversée, haillons poussiéreux et branche rachitique, s'il s'agit de tourner ce code en dérision.

Enfin, il convient de noter les signes qui sont mis en jeu par chacun des niveaux d'analyse élaboré par Greimas dans sa

tripartition du personnage qui est reprise par Philippe Hamon et Anne Ubersfeld. La présentation de ces données sous la forme d'un schéma a pour avantage de distinguer nettement les signes qui sont relégués à la couche textuelle de ceux qui sont appelés à se lexicaliser sur scène, le théâtre étant une pratique à la fois textuelle et spectaculaire. Il s'agit donc de repérer, en général, les signes participant aux catégories de l'acteur, du rôle et de l'actant, par rapport au texte et en regard de la scène où celui-ci doit se moduler.

NIVEAU	THEORICIEN	SIGNES TEXTUELS	SIGNES SCÉNIQUES
A C T E U R	<ul style="list-style-type: none"> - Greimas - Ubersfeld - Hamon 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui prétent aux personnages une identité ou une qualification précises (nom, sexe, âge, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui investissent les personnages sur scène d'une individualité précise (costumes, voix, gestuelle, etc.)
R O L E	<ul style="list-style-type: none"> - Greimas - Ubersfeld - Hamon 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui associent les personnages à un comportement social prévisible ou à un code théâtral (désignation par le titre, figures de la Commedia dell'Arte, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui réfèrent au statut social des personnages et qui participent étroitement du code culturel (costumes à valeur iconique : la mitre de l'Evêque, le code civil du Juge, la couronne de la Reine, etc.)

A C T A N T	<ul style="list-style-type: none"> - Souriau - Greimas - Ubersfeld - Hamon 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui ren- voient à la fonc- tion des personna- ges et/ou des ob- jets dans le récit théâtral (sujet ou objet de la quête, adjuvant ou oppo- sant, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - signes qui ne s'ac- tualisent pas sur la scène, mais qui sont investis dans les personnages et dans les objets (p. ex. le désir amoureux, la couronne convoitée, etc.)
----------------------------	--	---	--

La position médiane du rôle témoigne ici d'une tendance qui se précise de plus en plus, de Souriau à Ubersfeld, et qui consiste à ne plus le poser comme une notion strictement fonctionnelle pour faire apparaître ses possibilités particularisantes et ses répercussions sur la catégorie de l'acteur. En cela, on peut parler ici d'une réévaluation du rôle qui le sort du carcan fonctionnel où Souriau et le premier Greimas, notamment celui de Sémantique structurale (44), l'avaient enfermé.

Le but de mon schéma n'est cependant pas de clarifier la notion de rôle une fois pour toutes, mais plutôt d'aider à la problématiser. Sa lecture suscite trois questions précises. Premièrement, la bipolarité du rôle, situé entre les unités du récit et du discours, a-t-elle pour conséquence de le faire agir simultanément sur l'organisation narrative d'une situation théâtrale et sur les signes de la scène? En d'autres termes, le rôle s'inscrit-il dans la couche dialogique de la partition

44 Greimas, Sémantique structurale, Paris, Librairie Larousse, 1966.

textuelle en tant que position énonciative du personnage et dans la couche didascalique en tant que possibilité de figuration du personnage sur scène? Deuxièmement, la prévisibilité du rôle n'apparaît-elle que dans la mesure où le code auquel celui-ci se réfère est manifeste? Enfin, et par conséquent, doit-on en conclure que le rôle se définit comme le retour ou l'apparition de l'acteur sous sa forme codée? Trois questions, donc, que je vais vérifier en les confrontant à la dramaturgie de Jean Genet qui n'a cessé de réduire au minimum les signes de l'acteur au profit des signes du rôle, comme si les personnages ne pouvaient aspirer à d'autre identité que celle que leur confèrent les rôles institutionnels qu'ils prennent en charge.

1.3 L'omniprésence du rôle chez Genet

Mais, la prédominance des signes du rôle s'est d'abord manifestée chez Genet romancier qui précède le dramaturge. La notion de rôle s'y présente comme un rapport constant à l'image. Rapport qui, si l'on en croit la psychologie sociale, tient à l'idéalisation d'un modèle, et qui est d'autant plus marqué chez Genet qu'il s'associe souvent à la photographie, comme s'il s'agissait de redonner au terme d'image son sens étymologique et cultuel. Car, conformément à la conception mythique, "l'image ne manifeste pas (ici) la chose, elle est la chose; elle ne se contente pas de la représenter, elle agit autant qu'elle, de

sorte qu'elle la remplace dans sa présence immédiate" (47). Sartre a beaucoup insisté sur cette efficience du **paraître** et l'a rapprochée d'une certaine forme d'onanisme dans la mesure où elle entraîne l'écrivain "à se crisper sur du vide" (48). En effet, Genet romancier prête à l'image une valeur massivement érotique, idolâtre, voire fétichiste, comme en témoigne cette profession de foi du narrateur de Notre-Dame-des-Fleurs qui mérite d'être citée en entier :

J'éprouvai cette émotion lorsque je découpai, dans un journal policier, la photographie de Pilorge. Mes ciseaux suivaient lentement la ligne du visage et cette lenteur m'obligeait à distinguer les détails, le grain de la peau, l'ombre du nez sur la joue. D'un point de vue neuf, j'apercevais ce visage chéri. Puis, devant le tourner de haut en bas pour les facilités du découpage, il me composa soudain un paysage montagneux, d'un relief lunaire, plus désert et désolé qu'un paysage du Tibet. J'avancais sur la ligne du front, je tournais un peu et, soudain, avec la rapidité d'une locomotive emballée, fonçaient sur moi des perspectives d'ombres, des gouffres de douleur. Je dus m'y reprendre à plusieurs fois pour achever mon travail tant étaient les soupirs qui, venant de très loin, arrivaient à ma gorge pour la boucher. Les deux lames des ciseaux restaient ouvertes, n'osant aller plus loin dans le papier, si beau le coup d'oeil que j'avais sur certaine paupière. Je ne voulais finir trop vite. J'étais abandonné dans une

47. Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques, tome 2 (La pensée mythique), Paris, Ed. de Minuit, [1972], p. 60.

48 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 407.

gorge ou sur un pic, saisi par la découverte d'un visage d'assassin. Je caressais ainsi une dernière fois cet insolent gamin, comme on caresse un mot, en croyant le posséder. C'est ainsi, en les prenant à l'improviste, en les abordant par des chemins inhabituels qu'on découvre l'extraordinaire composition des visages et des attitudes (...) (49).

Excessive, cette vénération des images d'assassins est pourtant monnaie courante dans l'économie du récit génétien et en vient même à s'assimiler à la création romanesque. Dans Notre-Dame-des-Fleurs, le narrateur affirme :

A l'aide donc de mes amants inconnus, je vais écrire une histoire. Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit (50).

Du fond de leur cellule, petit "cercueil vertical" (51), c'est à partir de telles images que les narrateurs des premiers romans composent leurs "compagnons rêverisés" (52) et "(élèvent) l'égoïste masturbation à la dignité du culte!" (53) Mentionnons

49 Jean Genet, Miracle de la rose, Paris, Gallimard, coll. Folio, [1977], pp. 255-256.

50 J. Genet, Notre-Dame-des-Fleurs, Paris, Gallimard, coll. Folio, [1976], p. 16.

51 Miracle de la rose, op. cit., p. 12.

52 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 46.

53 Ibid., p. 120.

enfin cette scène de Haute surveillance où Maurice accuse Lefranc de collectionner clandestinement des images du même acabit :

Rappelle-toi ta tête quand le gardien a retrouvé toutes les photos d'assassins dans ta paillasse. Qu'est-ce que tu en faisais? Elles te servaient à quoi? Tu les possédais toutes! Toutes! Celle de Soklay, celle de Weidman, celle de Vaché, celle d'Ange Soleil, et j'en oublie. Je ne les sais pas par coeur. Qu'est-ce que tu en faisais? Tu leur disais la messe? Tu leur disais des prières? Hein, Jules, dans ta paillasse la nuit, tu les embaumais (54).

Il arrive aussi aux personnages de se reconnaître dans des images, sinon de s'ériger en images tout court. Ainsi, dans Notre-Dame-des-Fleurs, Mignon désigne l'une d'elles comme son alter ego : "Il revoyait sur la première page d'un journal du soir la photographie de cet enseigne de vaisseau dont j'ai parlé, fusille parce qu'il avait trahi. Mignon pensa : "Vieux pote! Frangin"" (55). Selon le narrateur, c'est d'ailleurs cette faculté de "coller" à l'image qui caractérise ce personnage :

Mignon ne souffrira jamais, ou saura toujours se tirer d'une mauvaise passe par son aisance à endosser les gestes d'un type admiré qui se trouve dans cette même situation, et, si les livres ou les anecdotes ne lui en fourniraient point, à en créer --ainsi ses désirs

54 HS, 195-196.

55 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 53.

(mais il s'en aperçut trop tard, quand il n'était plus temps de reculer) n'étaient ni le désir d'être contrebandier, roi, jongleur, explorateur, négrier, mais le désir d'être l'un des contrebandiers, l'un des rois, jongleurs, etc., c'est-à-dire comme... (56)

Attribution comparative et momentanée, le "comme" empêche ici l'identité du personnage de se figer une fois pour toutes et suppose sa pluralité figurative.

En fait, le narrateur de Notre-Dame-des-Fleurs voit dans cette possibilité d'adhérer aux images un moyen de se forger des identités fictives. Il précise :

Nous occupons nos facultés à nous donner des rôles splendides à travers des vies de luxe; tellement en inventons-nous que nous restons débiles pour vivre dans l'action, et, si l'une d'elles venait, par hasard, à se réaliser, nous ne saurions pas en être heureux, car nous avons épuisé les sèches délices, et plusieurs fois rappelé à nous le souvenir de leur illusion, des mille possibilités de gloires et de richesses (57).

L'image n'est donc efficace que dans la mesure où elle se substitue à la réalité et se réalise dans l'imaginaire, cette "autre scène" selon la formule de Mannoni. Dans Miracle de la rose, le narrateur affiche son invention constante qui met

56 Ibid., p. 302.

57 Ibid., p. 201.

également en jeu le pouvoir mobilisateur de l'image :

Je remontai dans ma cellule, et l'habitude abandonnée, de mon enfance abandonnée, me reprit : tout le reste de la journée et toute la nuit, je bâtis une vie imaginaire, dont Bulkaen était le centre, et je donnai toujours à cette vie, vingt fois reprise et transformée, malgré moi, par le jeu des événements inventés, une fin violente : assassinat, pendaison ou décollation (58).

Dès son premier roman, Genet a pris soin d'aviser le lecteur que le jeu de l'imaginaire est le seul qui lui importe :

Ne criez pas à l'invraisemblance. Ce qui va suivre est faux et personne n'est tenu de l'accepter pour argent comptant. La vérité n'est pas mon fait. Mais "il faut mentir pour être vrai". Et même aller au-delà. De quelle vérité veux-je parler? S'il est bien vrai que je suis un prisonnier, qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu (59).

Même fascination des images dans Querelle de Brest où le lieutenant de vaisseau Seblon se dit "victime des affiches", "(p)articulièrement de l'une d'elles qui représentait un fusilier marin, guêtré de blanc, montant la garde au seuil de l'Empire

58 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 201.

59 Ibid., p. 244.

français" (60). Sauf que l'image est ici **subie** et se confond en outre avec l'archétype viril propre à la mythologie de l'auteur. En se référant à Querelle, l'objet de ses désirs, le lieutenant ajoute : "Aimé de Querelle, je le serai de tous les marins de France. Mon amant est un comprimé de toutes leurs vertus viriles et naïves" (61). Le référent ultime, celui à qui l'on confère une identité absolue, c'est l'image. Le lieutenant est clair à cet égard :

Seule me calme cette pensée, qu'il n'existe qu'un marin : le marin. Et chaque individu que je vois n'est que la momentanée représentation --fragmentaire aussi, et réduite-- du Marin. Il en a tous les caractères : la vigueur, la dureté, la beauté, la cruauté, etc., sauf la multiplicité. Chaque matelot qui passe sert à comparer le Marin. Tous les matelots m'apparaissent-ils vivants, présents, à la fois, tous, et aucun d'eux séparément ne serait le marin qu'ils composent et qui ne peut être que dans mon imagination, qui ne peut être qu'en moi et par moi. Cette idée m'apaise. Je possède le Marin (62).

L'image se trouve de nouveau reléguée à l'imaginaire et se signale par ce passage du particulier au général. Pareillement, l'un des photographes du Balçon lui prête la même valeur

60 J. Genet, "Querelle de Brest", in Oeuvres complètes, tome 3, Paris, Gallimard, [1980], p. 405.

61 Ibid., p. 404.

62 Ibid., pp. 310-311.

archétypale : "Ce que je veux, indique-t-il au client du bordel, c'est prendre le Juge. Le bon photographe c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-ti-ve" (63). Le rôle, dans cette perspective, n'est jamais rien d'autre que la matérialisation d'une image et, corrélativement, d'un imaginaire.

Qu'elle renvoie à la photographie ou aux affiches, l'image se définit avant tout comme la capture d'une pose ou encore comme la fixation de certaines caractéristiques propres à la mythologie génétienne qui n'a de cesse d'exalter son "désir de toutes les virilités : le soldat, le marin, l'aventurier, le voleur, le criminel" (64). D'ailleurs, nulle existence du personnage n'est possible sans l'appui de l'image, si l'on en juge par l'affirmation du narrateur de Journal du voleur qui croit se volatiliser en la fuyant :

J'ai l'imprudence de croire mon corps débarrassé de tous signes distinctifs, et qu'il paraît vide, impossible à identifier tant, de moi tout a bien abandonné mon image, mon regard, mes doigts dont les tics s'évaporent, et que les inspecteurs aussi voient que ce qui marche sur le trottoir à côté d'eux, c'est une coquille vide, débarassée de son homme (65).

63 Bn, 112.

64 Journal du voleur, op. cit., p. 47.

65 Ibid., p. 233.

On retrouve cette association de l'image au vide dans Un captif amoureux, le dernier texte qu'il ait écrit, où Genet en arrive à assimiler cette quête effrénée d'images à une théâtralité inépuisable et nécessaire :

Le théâtre, proclame-t-il, disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle --déjà, semble-t-il, menacée-- la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être.
Le vide (66).

Peut-être est-ce sur ce point précis que la photo et le théâtre se rejoignent, comme le constate Barthes dont les remarques semblent conforter la conception génétienne de l'image :

(...) si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, conclut-il, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage

66 J. Genet, Un captif amoureux, Paris, Gallimard, 1986, p. 355.

à "faire vivant" ne peut être que la dé-négation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts (67).

Une chose est sûre en tout cas : la notion de rôle est omniprésente dans l'oeuvre romanesque de Genet et se définit à chaque fois comme l'actualisation d'une image. Retenons donc pour l'instant que la prise de rôle est impensable sans la référence à un modèle préalable et régulateur et qu'elle semble constituer la seule identité possible pour le personnage génétien. Mais qu'en est-il du rôle chez Genet dramaturge? Question d'autant plus complexe que le rôle au théâtre, s'il est pris en charge par les comédiens, a aussi la particularité, le plus souvent laissée pour compte, de s'inscrire dans une partition textuelle. Reste donc à voir à partir de quels signes le rôle devient une marque repérable et signifiante dans le texte théâtral, en l'occurrence celui de Genet qui en tire les effets les plus saisissants. Anne Ubersfeld, ayant observé que "tout le théâtre de Jean Genet repose sur (la) transformation des personnages en rôles", n'hésite d'ailleurs pas à lui faire un sort en affirmant que "c'est probablement ce mode d'écriture qui en fait l'objet littéraire moderne le plus "théâtral" qui

67 Roland Barthes, La chambre claire, Paris, Ed. de l'Étoile, 1980, p. 56.

soit" (68).

68 Lire le théâtre, op. cit., p. 150.

2. LE ROLE COMME MARQUE TEXTUELLE CHEZ GENET DRAMATURGE

Où s'inscrit le rôle dans le texte théâtral? Question capitale qui ouvre d'entrée sur la nature même du texte théâtral, sur ses composantes dénombrables. Anne Ubersfeld le définit en gros comme une structure dialogique où sont accolés deux systèmes énonciatifs distincts, dont l'un est radicalement gommé lors de la représentation : il s'agit d'un discours fictif qui correspond au dialogue et d'un discours réel qui se compose des didascalies le plus souvent marquées typographiquement par l'italique. Signe apparent de la stéréophonie de l'écriture théâtrale qui met en scène une double énonciation : celle des comédiens qui garde son statut de faire-semblant, ou "(d')image de parole" (69) pour reprendre l'expression de Mannoni, et celle du dramaturge qui est un acte de parole visant à influencer directement sur les conditions de la représentation. Michael Issacharoff en distingue cependant une troisième qu'il appelle le hors-texte didascalique et dont la particularité est de ne pas faire partie intégrante du texte dramatique (70). Paratextuel, selon l'appellation récente de Genette (71), il a pour fonction de justifier le sujet de la

69 Octave Mannoni, Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 178.

70 Michael Issacharoff, Le spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 30.

71 Gérard Genette, Seuils, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

pièce (préfaces de Racine, examens de Corneille) ou, dans le cas du théâtre moderne, d'en prévoir la mise en scène, comme l'indique déjà chez Genet le dogmatisme des titres prêtés aux propos liminaires : "Comment jouer Les Bonnes" (72), "Comment jouer Le Balcon" (73), "Pour jouer Les Nègres" (74). Trois couches textuelles, donc, qui constituent en quelque sorte le registre de toute écriture théâtrale et que je me propose de réexaminer en fonction de la dramaturgie genétienne suivant leur ordre d'apparition usuel dans les premières éditions (l'Arbalète).

2.1 Le rôle dans le hors-texte didascalique

Le hors-texte didascalique, à la différence des didascalies qui sont des indications scéniques spécifiques, permet à l'auteur de commenter ou de prescrire telle mise en scène. C'est en ce sens que Genet utilise cette catégorie textuelle où il règle ses comptes avec les praticiens. Rien ici qui ressemble à la systématisation d'une théorie : Genet ne réfléchit pas sur le théâtre, son théâtre l'entraîne plutôt à s'interroger impérieusement sur les conditions de sa production.

72 CJB, 265-270.

73 CJBn, 271-276.

74 PJN, 77-78.

Témoin les diverses collaborations auteur-metteur en scène dans l'élaboration du spectacle (75), les non moins nombreuses et ferventes répudiations ainsi que le directivisme souvent intransigeant des préfaces et des lettres, autant de traces intolérantes d'une réflexion qui se veut "sur le tas", plus proche en cela d'un accès d'humeur à laquelle il fait lui-même allusion dans la lettre à Pauvert (76). Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, dans "Comment jouer Le Balcon", Genet écrit : "A Londres, au Arts Theatre --je l'ai vu-- Le Balcon était mal joué. Il l'a été aussi mal à New York, à Berlin et à Paris --on me l'a dit" (77).

Seul Roger Blin semble se rapprocher des exigences de Genet qui, du coup, passe à l'éloge et exige que toutes les éditions des Nègres paraissent avec les photos prises lors des représentations au Théâtre de Lutèce : "Imiter Blin? Sa réussite était de l'ordre de la perfection, écrit-il dans "Pour jouer Les Nègres", l'imiter équivaldrait à le dégrader. Sa mise en scène

75 LRB, 215-263.

76 Cette lettre sert de préface à l'édition Jean-Jacques Pauvert qui réunit la première version des Bonnes présentée au Théâtre de l'Athénée en 1946 et la deuxième jouée au Théâtre de la Huchette en 1954. Voir la revue Obliques qui l'a republiée sous le titre "A Pauvert". "Par cette lettre, écrit Genet, je n'exprimerais donc que mon humeur".

77 CJBn, 273.

ne peut être qu'un exemple d'audace et de rigueur" (78). De même, il porte aux nues le travail du metteur en scène dans Les Paravents : "Dans Les Nègres, plus vaillamment, quant au texte, préparé pour l'effet, votre travail m'étonnait moins. En tout cas, la réussite était due, il me semble, autant à moi qu'à vous : dans Les Paravents, tout est votre réussite" (79). Hargneux ou élogieux, le hors-texte didascalique constitue donc une écriture en marge que l'auteur colle à la pièce dans une vaine tentative d'avoir la haute main sur la production. Vaine parce que les metteurs en scène ne se font aucun scrupule d'ignorer les avant-propos de Genet, voire ses didascalies, et pour cause dans la mesure où ils renvoient à une date précise et demandent à être réinterprétés à la lumière de nouvelles pratiques scéniques. Victor Garcia, par exemple, revitalise Les Bonnes en faisant table rase des indications de Genet (80). Plus récemment, Georges Lavaudant, dont la mise en scène du Balcon marque l'entrée de Genet au répertoire de la Comédie-Française, affirme que les observations du dramaturge sont "inapplicables" et les envisage comme des "énigmes à interpréter" (81).

78 PJN, 77.

79 LRB, 245.

80 Cf. le dossier consacré à cette mise en scène dans Les Voies de la création théâtrale, tome IV, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975, pp. 103-315.

81 Cité par Colette Godard, "Genet au Français", in Le Monde, jeudi le 12 septembre 1985, p. 11.

Le hors-texte didascalique se reconnaît ici à deux signes particuliers : l'emploi de l'italique et, plus expressément encore, comme l'indique la particule disjonctive, la place qu'il occupe par rapport au reste du texte. On le retrouve soit au début des pièces (les propos liminaires mentionnés ci-dessus), soit à la fin des tableaux des Paravents sous le titre : commentaires. Notons en outre que ces derniers se distinguent par l'impression en gros caractères dans l'édition l'Arbalète. Absents de la première édition qui date de 1961, ces commentaires ont été ajoutés par l'auteur qui a suivi de près les répétitions de la pièce créée en France par Roger Blin. Le metteur en scène rapporte que "Genet a retravaillé son texte pour l'édition chez Gallimard (...) et (qu') il a à peu près repris toutes les petites trouvailles que nous avons pu faire avec Acquart (le décorateur) pour le spectacle à l'Odéon" (82). On remarque par ailleurs que le septième tableau, supprimé de la mise en scène de Blin (83), ne possède aucun commentaire.

Relèvent également du hors-texte didascalique la lettre à Pauvert que l'auteur rédige à la demande de l'éditeur pour

82 Lynda Bellity Peskine (propos et souvenirs recueillis par l'auteur), Roger Blin, Paris, Gallimard, 1986, p. 194.

83 Ibid., p. 212. "J'avais décidé de supprimer tout le septième tableau. Il s'agissait de la scène du Cadi qui rend la justice dans le village. Peut-être ai-je pensé que cette scène, par son caractère un peu pittoresque, pouvait introduire un élément gênant pour le déroulement de la pièce".

présenter Les Bonnes dont il se déclare insatisfait et les Lettres à Roger Blin qui, sans doute à cause de leur ampleur, ont été publiées à part. Ces dernières valent surtout en tant que réaction passionnée du dramaturge au travail exemplaire d'un metteur en scène. "J'aurais voulu me désintéresser de cette représentation : je n'en ai plus la force, avoue Genet. Vos patiences d'araignée et votre réussite me prennent au jeu" (84). Enfin, ces multiples témoignages ne sont pas sans rappeler, en le radicalisant, le parti-pris claudélien qui consiste à ne pas envisager la mise en scène comme la "réalisation" du texte, mais comme "la matière extérieure de l'expression" (85). "La seule joie du théâtre qui, d'ailleurs, est grande, conclut Claudel, est de donner au poète une représentation extérieure de sa fantaisie" (86). On verra bientôt à quel point celle de Genet est précise.

Bien que le hors-texte didascalique n'aborde jamais explicitement la notion de rôle, le terme n'en est pas pour autant absent. Genet y a recours à dix reprises, mais ne cherche en aucun cas à le redéfinir ni à en préciser la portée. A l'exception d'une occurrence où il réfère au travail de Blin et

84 LRB, 245.

85 Paul Claudel, Mes idées sur le théâtre, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.

86 Ibid.

du décorateur ("Vous et Acquart, vous n'aurez pas les rôles faciles" (87)), le terme est le plus souvent employé au sens général de personnage. Juxtaposé sept fois sur dix au verbe jouer ou à des équivalents (88), celui-ci se trouve en quelque sorte banalisé, ou du moins ravalé à sa définition la plus élémentaire selon laquelle un rôle égale un personnage, sans distinction aucune. Un seul exemple, tiré de l'avant-propos des Nègres, semble cependant faire entorse à cette indifférenciation apparente, le rôle étant posé pour la première fois comme une fraction qui ne recouvre pas toute l'activité scénique du personnage : "Il faudrait, aussi, que Village et Vertu quittent vers la fin, le rôle de convention qu'ils sont censés tenir pour cette fête, et dessinent les personnages plus humains de deux êtres qui s'aiment pour de bon" (89). Cet avertissement suppose que le rôle et le personnage sont des notions qui s'impliquent, mais qui ne s'équivalent pas nécessairement, dans la mesure où l'un peut ne représenter qu'une des figurations de l'autre. Ce qui me permet d'avancer que le rôle n'est ici qu'une des positions constitutives du personnage. C'est ce sens précis du terme de rôle que je me propose d'examiner dans le hors-texte didascalique, en m'arrêtant d'abord à l'exemple éclatant de

87. LRB, 224.

88. Par exemple : "l'acteur qui tient le rôle de..." (P, 92), "l'acteur chargé du rôle..." (P, 140).

89 PJN, 78.

Tirésias et ensuite à l'importance décisive que Genet accorde à la voix.

2.1.1 Culafroy-Divine, dans Notre-Dame-des-Fleurs, fait de l'inconstance sa seule devise : "Je serai une autre. Je serai à chaque fois une autre" (90). De tous les personnages de l'oeuvre romanesque, c'est celui qui se prête le plus radicalement à ce que Genet a appelé le "jeu nombreux des attitudes" (91). Homme et femme, en tant que travesti, pourvu d'une double nomination et affublé d'un corps qui "manifestait mille corps" (92), il ou elle n'entend pas se fixer dans une identité précise, sexuelle ou autre. Son sobriquet féminin, qui le met ironiquement au rang des dieux, est à comprendre comme le signe d'une nature hybride, outrepassée, indécidable. Le narrateur explique :

Elle commençait toujours ses gestes de grande Évaporée, puis, se souvenant soudain qu'elle devait se montrer virile pour séduire l'assassin, elle les achevait dans le burlesque, et cette double formule l'enveloppait de merveille, faisait d'elle un pitre timide en bourgeois, quelque folle

90 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 357.

91 Journal du voleur, op. cit., p. 253.

92 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 362.

empoisonnée (93).

Divine exhibe une sexualité flottante qui la transforme en un "être monstrueux, ni mâle ni femelle" (94). Cas tératologique, au sens d'un prodige, dont la dynamique réside dans cette double négation.

Genet exigera la même mobilité de la part de l'acteur. Dès la lettre à Pauvert, il mène la bataille contre notre "infirmité spirituelle" (95) à la façon d'Artaud, comme en témoigne l'allusion au théâtre balinais (96), et reproche à l'acteur occidental de ne pas chercher à devenir "un signe chargé de signes" (97). Après l'avoir singulièrement vilipendé, le déclarant "bête", "trivial", "inculte", "niais", juste bon à "travaill(er) la vedette" (98), Genet finit par lui proposer un modèle mythologique dans un texte ultérieur. Il écrit dans les Lettres à Roger Blin :

93 Ibid., p. 126.

94 Ibid., p. 364.

95 Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, coll. Idées, [1964], p. 105.

96 "A Pauvert", op. cit., p. 2. "Ce qu'on m'a rapporté des fastes japonais, chinois ou balinais, et l'idée magnifiée peut-être qui s'obstine dans mon cerveau, me rend trop grossière la formule du théâtre occidental".

97 Ibid.

98 Ibid.

On y a peut-être pensé avant moi, alors je redirai que le patron des comédiens, à cause de sa double nature, sera Tirésias. La Fable dit qu'il gardait sept ans le sexe mâle et sept autres l'autre. Sept ans un vêtement d'homme, sept celui d'une femme. D'une certaine façon, à certains moments --ou peut-être toujours--, sa féminité pourchassait sa virilité, l'une et l'autre étant jouées, de sorte qu'il n'avait jamais de repos, je veux dire de point fixe où se reposer (99).

De toutes les caractéristiques du personnage mythologique, qui est aussi le célèbre devin dans Oedipe-Roi, Genet ne retient que la duplicité du sexe.

Le choix de Tirésias, s'il s'explique en partie par la prédilection de l'auteur pour le travestissement, sert surtout à ébranler le concept d'identité qui suppose la permanence des propriétés qualificatives. De fait, Genet ne se contente pas d'insister sur la double nature sexuelle de Tirésias, que celui-ci porte en profondeur ("sexe") et en surface ("vêtement"), mais il met en cause ses deux aspects en les assimilant à un jeu : l'une et l'autre posture se mélange, se brouille par contamination, et se simule. Ce va-et-vient prend ensuite le sens d'une double négation, la particule négative venant à nouveau corroborer le refus de la fixité : "Comme lui, ajoute Genet, les comédiens ne sont ni ceci ni cela, et ils doivent se

savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection ce qui, virilité ou son contraire, de toute façon est joué" (100). Les comédiens se voient donc ici définis comme des "supports d'apparences" (101), semblables à ces amants que Genet se plaît à imaginer dans ses romans.

Genet revient d'ailleurs à ce paradoxe dans un texte consacré à l'art funambulesque où il conseille à l'acrobate de rester instable en se mouvant d'une posture à l'autre :

J'accepterais que le funambule vive le jour sous les apparences d'une vieille clocharde, édentée, couverte d'une perruque grise : en la voyant, on saurait quel athlète se repose sous les loques, et l'on respecterait une si grande distance du jour à la nuit. Apparaître le soir! Et lui, le funambule, ne plus savoir qui serait son être privilégié : cette clocharde pouilleuse ou le solitaire étincelant? Ou ce perpétuel mouvement d'elle à lui? (102)

Il ajoute :

(...) c'est pour que de cette distance d'une misère apparente à la plus

100 Ibid. C'est moi qui souligne.

101 J. Genet, "Fragments", in Les Temps Modernes, no 105, août 1954, p. 200.

102 J. Genet, "Le funambule", in Oeuvres complètes, tome 5, op. cit., p. 20.

splendide apparition procède une tension telle que la danse sera comme une décharge ou un cri, c'est parce que la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or (...) (103).

Métamorphose sans fin dont Tirésias est l'exemple apologétique et que Genet dramaturge met en oeuvre dans les autres couches du texte théâtral en empêchant certains personnages de se figer dans un seul rôle.

2.1.2 Est-ce une coïncidence si un des rares musiciens dont le nom paraisse dans la couche dialogique du texte genétien est associé à la polyphonie? (104) On pourrait imaginer un instant que l'allusion dans Les Nègres (105) à Palestrina, le maître incontesté de l'orchestration vocale au XVI^e siècle, renvoie peut-être plus généralement à la fonction primordiale et plurielle de la voix dans le théâtre de Genet placé sous le patronat de Tirésias. Tout le hors-texte didascalique, où le mot voix revient 23 fois, témoigne de cette préoccupation qui s'est précisée dans les Lettres à Roger Blin. Exigence du poète sensible à la déclamation ou recours magistral à l'incantation?

103 Ibid., p. 14.

104 Le seul autre nom de musicien qui paraît dans la couche dialogique est celui de Charles Gounod (N, 121).

105 N, 132.

En fait, s'il est un théâtre où la matérialité de la voix ne s'efface pas au profit du sens du texte, c'est bien celui de Genet. Qu'il s'agisse de l'accent faubourien exigé dans Haute surveillance (106), du ton "déclamatoire" souhaité dans Les Bonnes (107), de l'opposition tonale dans Le Balcon (108), des chants dans Les Nègres (109) ou des éclats onomatopéiques dans Les Paravents (110), la voix intervient à la fois comme timbre et comme rythme. Théâtre de texte, certes, comme le souligne Bernard Dort qui le confronte aux réflexions d'Artaud (111), mais où le texte a besoin de faire corps avec la voix. C'est d'ailleurs sur ce point que Genet se rapproche le plus de Claudel qui définit la poésie comme "ce qui permet à la

106 HS, 181. "Le texte est établi dans le français habituel des conversations et orthographié exactement, mais les acteurs devront le lire avec ces altérations qu'y apporte toujours l'accent faubourien".

107 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

108 CJBn, 274.

109 N, 112.

110 P, 167-168.

111. Bernard Dort, "Genet ou le combat avec le théâtre", in Théâtre réel, op. cit., p. 179. "Car la démarche de Genet demeure fondamentalement différente de celle d'Artaud. (...) Loin de rejeter toute la dramaturgie occidentale comme un "théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipoète et de positiviste", Genet renchérit plutôt sur elle : il la pousse jusque dans ses limites extrêmes, il la démultiplie, il en joue jusqu'à l'épuisement. Son théâtre reste un théâtre de texte".

voix humaine de pleinement s'employer et de se déployer" (112).

Genet s'enhardit jusqu'à faire de la voix le signe distinctif du personnage. "Il me paraissait indispensable, écrit-il à propos de sa dernière pièce, que la voix des acteurs exprimât d'abord, et seule, comme l'idée de son corps, tout le personnage" (113). Cette prééminence de la voix sur le geste a deux conséquences sur l'esthétique génétienne. D'une part, elle assimile le travail de l'acteur à celui, infiniment contraignant, d'un chanteur à registre variable. Maria Casarès, qui a créé en France le rôle de la Mère dans Les Paravents, compare d'ailleurs son personnage à un air de "jazz" (114). D'autre part, elle permet d'éviter entre les deux une "redondance inutile" (115) qui confine aux stéréotypes les plus éculés. Genet précise :

Il vaut mieux, quand la voix a trouvé ses vraies modulations, découvrir les gestes qui viendront alors la souligner, gestes qui ne seront plus familièrement accordés à la voix, mais qui peut-être s'opposeront à elle --par exemple, à une inflexion désolée un geste de la main ou du pied très allègre-- de façon que le tout forme une longue suite d'accords non convenus --brisés mais toujours harmonieux, délivrant l'acteur de la ten-

112 Mes idées sur le théâtre, op. cit., p. 38.

113 LRB, 262.

114 Cité in Jean Genet, op. cit., p. 128.

115 LRB, 262.

tation du quotidien (116).

Rappelons enfin que la voix "est la plus grande puissance d'émanation du corps" (117). Michel Bernard, qui s'y est intéressé du point de vue théâtral, explique ainsi l'emprise qu'elle peut exercer sur le spectateur :

(elle est) l'organe privilégié de l'envoûtement, de la fascination, autrement dit ce qui paralyse la réactivité spécifique du corps de l'autre et cela soit en le tétanisant, en quelque sorte, dans les convulsions de la transe, soit en l'immobilisant ou le figeant dans la posture hiératique et absente de l'extase (118).

Il n'est donc pas étonnant que la voix chez Genet fasse l'objet d'une théâtralisation constante : elle se désigne comme la première matérialisation signifiante du personnage, et non comme un simple redoublement du texte écrit. Genet lui attribue un pouvoir immense, presque magique dans la mesure où elle opère une suspension du réel : elle appelle un corps autre, déréalisé, fictif. Le dramaturge parle justement dans les Lettres à Roger

116 Ibid.

117 G. Rosolato, "La voix : entre corps et langage", in Revue française de Psychanalyse, tome XXXVIII, I, janvier 1974, p. 76.

118 Michel Bernard, L'expressivité du corps, Paris, Ed. Jean-Pierre Delarge, 1976, pp. 324-325.

Blin d'une "voix déplacée" (119) qui décline toute "responsabilité sociale" (120) pour aspirer à un autre ordre de signifiante. Il ajoute : "La voix des comédiens viendra d'ailleurs que du larynx : c'est une musique difficile à trouver" (121). Genet se garde bien de définir cette voix venue "d'ailleurs", la sachant sans doute impraticable, mais l'évoque pour inciter l'acteur à chercher en premier lieu ce qu'il convient de nommer la tonalité du personnage.

N'empêche qu'il existe des exemples plus précis de l'utilisation de la voix dans le hors-texte didascalique. Dans la lettre à Pauvert, le dramaturge nous fait part de sa tentative de dédoubler le registre des bonnes afin de mettre à l'écart une certaine conception caractérologique du personnage qui, selon Artaud, "s'acharne à réduire l'inconnu au connu" (122) :

(...) déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes, et non les 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

119 LRB, 222.

120 Ibid.

121 Ibid.

122 Le théâtre et son double, op. cit., p. 117.

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 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 (123).

Ici s'énonce en propre le programme de Genet qui veut sortir le théâtre du carcan naturaliste en "radicalis(ant) l'apparence" (124) du personnage. Le dramaturge se reproche toutefois de ne pas avoir poussé assez loin son entreprise qui aurait dû le conduire à "inventer (...) un ton de voix" (125). Il s'y essaiera au moyen de la modulation.

Car, si le mot ton se multiplie dans le hors-texte didascalique, y paraissant 14 fois, et si Genet parle à propos de sa dernière pièce d'une "musique" compliquée, c'est qu'il en vient à envisager la voix comme une modulation au sens musical du terme, un peu comme Claudel cherche une "soudure" (126) entre la

123 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

124 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 675.

125 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

126 Mes idées sur le théâtre, op. cit., p. 110. "De même que j'ai montré que tout est poésie et que des choses les plus basses et les plus grossières aux paroles les plus sublimes il y a suite et continuité, de même il faudrait ajouter à ce domaine de l'expression parlée celui de la musique, et que tout parte du même fond et naisse l'un de l'autre, sentiments, bruits, paroles, chant, cri et musique, tantôt se cédant, tantôt s'enlevant la place. Ne trouvez-vous pas que c'est une idée grandiose? Tout ne doit pas être musique et tout ne peut pas être parole".

parole et le chant. Il écrit dans les Lettres à Roger Blin :

Au texte des Paravents devrait être joint quelque chose ressemblant à une partition. C'est possible. Le metteur en scène, tenant compte des différents timbres de voix, inventera un mode de déclamation allant du murmure aux cris. Des phrases, des torrents de phrases doivent passer par les hurlements, d'autres seront roucoulées, d'autres seront dites sur le ton de l'habituelle conversation (127).

On voit que, loin d'être censurée, la voix est appelée à se superposer au texte comme "matière de sens" (128). C'est ce que *semblent* confirmer d'autres remarques.

Par exemple, dans "Comment jouer Les Bonnes", reprenant l'idée d'un décalage tonal qu'il indique dans la lettre à Pauvert, Genet établit une distinction entre les "passages joués" et les "passages sincères" (129). Il cherche à aller plus loin dans Le Balcon, ce qui explique la grande difficulté de cette pièce, en essayant d'échapper au rythme binaire : si, dans les quatre premiers tableaux, il mentionne "des passages où le ton devra être plus naturel et permettre à l'exagération de paraître

127 LRB, 234.

128 Henri Meschonnic, Critique du rythme, Paris, Ed. Verdier, 1982, p. 660. "La voix ne porte pas seulement du sens. Elle est matière de sens, et cible de sens".

129 CJB, 268.

plus gonflée" (130), à partir de la scène entre Madame Irma et Carmen jusqu'à la fin, "il s'agit de découvrir un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte-à-faux" (131). Plus explicitement encore, le changement tonal dans Les Paravents peut correspondre à une modification du personnage ou distinguer une catégorie de personnages d'une autre. Cette indication concernant l'interprétation du personnage de Madani le montre clairement : "Très bien, les différences de ton de la Bouche. Sa voix soudain fraîche et jeune quand il répond en Slimane. Mais faire attention à son âge, quelquefois, avant sa fatigue, feinte, le grave revient" (132). Et, une fois morts, les personnages que Genet place en haut de la scène se signalent par une "diction (...qui) sera plus forte et plus proche du langage quotidien" (133). C'est dire la part signifiante de ces variations vocales dans la dramaturgie genétienne : elles confirment à la fois que l'uniformité des rôles assumés par certains personnages est contestable et, selon l'expression barthésienne, que Genet n'entend pas laisser au hasard la "corporéité du parler" (134).

130 CJBn, 274.

131 Ibid.

132 LRB, 244.

133 Ibid., p. 226.

134 R. Barthes, "Écoute", in L'obvie et l'obtus, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 226.

2.2 Le rôle dans les didascalies

Rappelons cependant que, si éblouissant qu'il soit, ne serait-ce que par la fulgurance de son langage, le hors-texte didascalique ne constitue à vrai dire qu'une couche mineure et postiche du texte théâtral chez Genet. Plus nombreuses et moins impérieuses, les didascalies "normales", comme les désigne Michael Issacharoff (135), ne se présentent pas comme un discours liminaire, détaché du reste, mais comme une intratextualité (136). C'est-à-dire une couche textuelle qui se subordonne au dialogue dans le but d'en expliciter certaines conditions d'énonciation.

Issacharoff accorde aux didascalies deux méta-fonctions distinctes : soit verbale ou visuelle, selon qu'elles ont pour objet l'émission du dialogue ou qu'elles concernent davantage le jeu et l'apparence de l'acteur qui le prend en charge. Il précise :

Les fonctions visuelles du discours didascalique ne se réfèrent pas à un autre discours : il s'agit tout simplement d'une information sur un code parallèle : kinésique, gestuel, vestimentaire, physionomique, scénogra-

135 Le spectacle du discours, op. cit., p. 34.

136 Ibid., p. 27.

phique (137).

Je retiendrai ici les deux catégories. D'abord les didascalies à fonction nominative et tonale qui sont assimilables à la couche verbale, ensuite les didascalies à fonction visuelle qui deviennent prépondérantes chez Genet, dans la mesure où toutes deux désignent à plusieurs reprises des cas de dédoublement qui viennent complexifier la notion de rôle.

2.2.1 Les didascalies nominatives sont celles que le lecteur identifie le plus rapidement. Elles comprennent tant la liste des personnages, soit les dramatis personae, que leur désignation au cours de la pièce. Genet y recourt dans ses dernières pièces pour assigner à certains personnages une double nomination. Ainsi, dans la liste des personnages du Balcon, le nom d'Arthur est précédé de la mention "bourreau", celui d'Irma est suivi de la mention "reine" (138). Il est intéressant de noter que le dédoublement est marqué dans les deux cas par l'opposition entre un prénom et un titre. Ou encore deux titres paraissent côte à côte : "Le Mendiant : L'Esclave" (139), et une indication confirme plus loin le double emploi du personnage qui

137 Ibid., p. 40.

138 Bn, 38.

139 Ibid.

reste anonyme : "Elle (Carmen) se tourne vers un trou percé au pied de la muraille et d'où sort la tête du Mendiant, celui qu'on a vu au huitième tableau. Il est maintenant l'Esclave" (140).

De plus, il arrive que les didascalies nominatives se transforment au cours des pièces pour annoncer la modification d'un personnage. Ceci est particulièrement clair dans Le Balcon et Les Nègres. Reprenons l'exemple du bourreau qui, comme le signale la liste des personnages, devient Arthur au cinquième tableau : "Entre le bourreau, précise Genet, que, dorénavant, nous nommerons Arthur" (141). De même, au neuvième tableau, Madame Irma est désignée comme la Reine, et ceci jusqu'à sa dernière tirade où elle redevient Madame Irma. Double désignation dont l'une correspond à leur rôle d'apparat associé à leur titre social durant les séances de la maison d'illusions et l'autre à leur rôle supposé réel en tant qu'employé et tenancière du bordel. Il existe un exemple plus frappant dans Les Nègres où le terme de rôle s'inscrit comme une rupture de l'activité scénique d'un groupe de personnages : après l'explosion qui se fait entendre dans la coulisse et qui semble interrompre la pièce, les membres de la cour sont dénommés tour à tour "celui (ou celle) qui tenait le rôle de..." (142), comme s'il s'agissait

140 Ibid., p. 128.

141 Ibid., pp. 78-79.

142 N, 146-148.

de distinguer à nouveau le rôle d'apparat de l'autre qui se définit par rapport à ce qui est censé se passer hors scène. Mentionnons également le cas de Diouf qui, étant choisi par ses pairs pour jouer le rôle de la blanche assassinée, devient "le masque" (143) tout au long de la simulation du crime. Un dernier exemple tiré des Paravents mérite notre attention parce qu'il est le seul, dans cette pièce pléthorique, à signaler par le nom le dédoublement d'un personnage : au huitième tableau, le vieil Arabe s'appelle tantôt Madani tantôt la Bouche, selon qu'il fait entendre ou non la voix de Si Slimane encore absent de la scène et qui n'y paraîtra qu'au douzième tableau au palier des morts (144).

Remarquons par ailleurs que la population génétienne est désignée le plus souvent par deux extrêmes onomastiques : le prénom et le titre. Si l'un se veut individualisant, le personnage n'acquérant un statut particulier qu'une fois nommé, serait-ce par un signe minimal (lettres ou pronoms chez Tardieu) ou fantaisiste (Estragon, Clov chez Beckett), l'autre s'apparente plutôt à un fantasme de pouvoir qui confère aux personnages une identité absolue assimilable à la figure totémique. L'identité "réelle", telle que dévoilée par le nom, se présente toujours chez Genet comme intenable ou, plus abstraitement, comme un

143 Ibid., pp. 116-126.

144 P, 219-226.

manque-à-être que vient combler le titre social, même s'il fait l'objet d'une parodie virulente. Je reviendrai plus loin en détail sur l'importance de cette bipolarité distinctive.

2.2.2 Michael Issacharoff mentionne certaines indications qui se rapportent au comment de l'énonciation et qu'il nomme les didascalies à fonction mélodique (145). Il s'agit d'annotations plus ou moins détaillées de nature adjectivale ("affolée"), adverbiale ("naïvement"), verbale ("elle hurle"), plus rarement comparative ("c'est presque dans un aboiement") (146), qui visent à préciser l'attitude du locuteur ou encore, comme en témoignent les notes inscrites en marge du texte des Paravents (147), à régler la vitesse du débit. On retrouve aussi chez Genet des indications dont la fonction, autrement décisive, consiste à commander des ruptures tonales qui influent sur la caractérisation et la figuration de certains personnages, comme si l'écart de ton pouvait constituer une prise de rôle et, par extension, un attentat contre l'unité du personnage.

145 Le spectacle du discours, op. cit., pp. 35-36.

146 Ces exemples se rapportent au personnage de Claire dans Les Bonnes (B, 145, 141, 144, 149).

147 P, 176, 221, 222, 223, 224, 276, 277, 278, 279, 339.

Genet, comme je l'ai noté plus haut, se reproche de ne pas avoir mis au point dans Les Bonnes "un ton de voix" (148) en rapport avec la double situation de la pièce. C'est-à-dire celle, imaginaire, où les protagonistes s'arrogent le pouvoir de Madame par le jeu et l'autre, supposée réelle, où ils se trouvent confrontés à son autorité et à la petitesse de leur condition. Quelques indications concernant le ton échappent tout de même à cette autocritique et servent à indiquer le passage d'une situation à l'autre. Dès les premières répliques, en effet, la pièce (se) signale (par) le ton affecté des deux bonnes : l'une est "d'un tragique exaspéré" (149), l'autre prononce "til-lol" (150) au lieu de tilleul. A cette théâtralisation de la voix correspond en outre l'identité problématique des personnages. Ainsi, le nom de Claire qui paraît dans la tirade du début ne s'accorde pas avec la didascalie qui suit : on y lit que Solange "entre" en scène alors que Claire-Madame appelle Claire (151). Ce premier ton, que Genet qualifie de "déclamatoire" (152) dans la lettre à Pauvert, tranche avec le "ton triste" (153) requis dès l'instant où la sonnerie du réveil

148 "À Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

149 B, 139.

150 Ibid., p. 140.

151 Ibid.

152 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

153 B, 146.

marque l'interruption du jeu. Plus loin, à la fin de la longue tirade de Solange, la reprise du jeu se caractérise à nouveau par la voix : Claire prend tout à coup une voix "dolente", la "voix de Madame" (154). La transformation sera d'autant plus remarquée cette fois-ci que Madame a déjà fait son apparition sur scène et s'est imposée comme modèle à imiter. Il suffit donc à Claire de prendre la voix de Madame pour déclencher la situation imaginaire qui, conformément au souhait de Genet, "port(e) le théâtre sur le théâtre" (155).

Même phénomène dans les trois premiers tableaux du Balcon qui, bordel ou maison d'illusions, permet en fait aux clients qui le fréquentent de se retirer d'un extérieur menaçant pour assumer une fausse identité. Prenons l'exemple particulièrement explicite du deuxième tableau où un "petit Vieux" (156), selon l'appellation d'Arthur, prend l'apparence d'un Juge. Dédoublement qui, sans rentrer dans les détails, s'apparente à celui des bonnes et auquel Genet fait allusion dans "Comment jouer Le Balcon" en parlant de "deux tons qui s'opposent" (157). Un simple relevé des indications tonales associées à ce personnage rend d'ailleurs compte de cette opposition :

154 Ibid., p. 175.

155 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

156 Bn, 79.

157 CJBn, 274.

sévère; très doux; implorant; mielleux; il semble lire; ne lisant plus; ton mi-théâtral, presque familier; inquiet; reprise du ton théâtral et reprise de la lecture; il continue à lire; ton naturel; ton naturel; sur un ton encore plus familier; reprise du ton théâtral; il lit dans le Code; lisant; lisant; avec beaucoup d'emphase; soudain, il paraît inquiet; irrité; pressé; implorant; (il) est infiniment triste (158).

Ce qu'il importe de souligner ici, c'est que l'opposition qui se joue entre un ton théâtral et un ton familier opère des ruptures dans le jeu du personnage qui, en laissant tomber le masque vocal du Juge pour s'interroger sur le personnel du bordel (159) ou sur la menace de révolte qui pèse sur celui-ci (160), révèle momentanément une autre identité. D'autres signes, en l'occurrence vestimentaires, s'ajoutent aux didascalies tonales pour servir de supports visuels à la prise de rôle. Il en est de même dans le premier et le troisième tableaux où apparaissent respectivement l'Évêque et le Général.

Les indications dans Les Nègres prêtent aussi à la voix la valeur d'un masque dans le but de détourner l'attention du public d'une action "réelle" située dans la coulisse. C'est ce qui caractérise en fait le "simulacre", désigné comme tel à quatre

158 Bn, 47-57. C'est moi qui souligne.

159 Ibid., pp. 48-49. "Tu es bien jeune, dit-il à la Voleuse. Tu es nouvelle? (...) Tu n'es pas mineure au moins?"

160 Ibid., p. 50. "Tu parais inquiet, déclare-t-il à Arthur. Il y a du nouveau?"

reprises, où le rôle des personnages se définit en fonction du ton de voix indiqué. Voici dans l'ordre les indications tonales qui s'y rapportent :

PAGE	PERSONNAGE	DIDASCALIE TONALE
N, 116	Félicité	imitant une malade plaintive
116	Village	prenant une voix de femme
116	Bobo	en voisine
117	Village	reprenant le ton du récit solennel
117	Félicité	imitant la vieille Mère
117	Village	Il reprend, pour la phrase qui suit, la voix de femme
117	Village	reprenant le ton du récit solennel
118	Village	ton du récit
118	Félicité	imitant la vieille Mère
118	Village	prenant la voix d'une femme
118	Village	imitant toujours la voix d'une femme
119	Village	toujours d'une voix de femme
119	Village	voix du récit
120	Félicité	imitant la vieille Mère
120	Village	voix du récit
121	Félicité	voix de la vieille Mère
121	Village	voix de femme
121	Village	voix du récit

Mais, l'arrivée de Ville de Saint-Nazaire, qui relie la scène aux

événements de l'extérieur, suffit à renverser la situation du simulacre : il est alors signalé que le meneur de jeu "a changé de voix : au lieu de déclamer, il parle d'un ton familier" (161). L'opposition entre un ton théâtral et un ton familier intervient de nouveau à la manière d'un effet de réel et semble entraîner une modification du discours. Archibald ne donne plus l'impression de s'adresser aux comédiens, mais aux Noirs en tant qu'individus :

Réfléchissez : il s'agit de juger, probablement, de condamner, et d'exécuter un nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jouer. L'homme que nous tenons et dont nous sommes responsables est un homme réel. Il bouge, il mâche, il tousse, il tremble : tout à l'heure il sera tué (162).

Tout porte donc à croire que la situation théâtrale, et le rôle que le personnage est appelé à y jouer, est ici fonction de la tonalité.

2.3.3 Le théâtre de Genet ne fait pas l'économie des indications portant sur la matérialité du spectacle. A partir du Balcon, on remarque effectivement une nette accentuation des didascalies à fonction visuelle, à un point tel que si elles

161 N, 127.

162 Ibid.

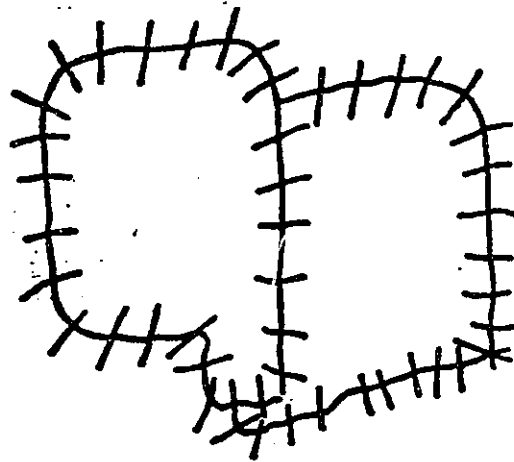
signalent le plus souvent l'intérêt scrupuleux que l'auteur manifeste pour la matérialité de la représentation, elles donnent parfois lieu à des précisions qui les rapprochent de la description romanesque, comme en témoigne la présentation du personnage de Madame Irma où s'accumulent les indications gestuelle, biographique, physionomique et vestimentaire : "Debout, une femme, d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir. C'est Irma. Elle porte un chapeau, sur sa tête. Un chapeau à bride serrée comme une jugulaire" (163). Notons également que Genet n'hésite pas à revenir sur ses didascalies, probablement sous l'influence d'une mise en scène. Dans l'édition des Oeuvres complètes, il rajoute une note pour modifier le costume de Madame Irma : "Non, écrit-il. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile" (164).

D'ailleurs, le dramaturge semble s'intéresser de plus en plus à l'aspect visuel de ses personnages. Car, au regard de la scène, le personnage de théâtre est avant tout une apparence qui se montre. Et pas de n'importe quelle façon chez Genet si l'on en juge par le nombre croissant d'indications de cet ordre. En fait, rares sont les dramaturges qui décrivent avec une telle minutie l'apparence des personnages, qu'il s'agisse des costumes

163 Bn, 39-40.

164 Ibid., p. 39.

des trois figures dans Le Balcon, de ceux des membres de la cour dans Les Nègres, ou encore de l'esquisse qui représente la robe rapiécée de Kadidja dans les Lettres à Roger Blin (165) :



Ces costumes ont en commun de ne pas renvoyer à quelque "vérisme archéologique" (166), selon l'expression de Barthes, mais plutôt de créer un effet théâtral en accumulant des signes qui dénotent l'artifice et qui sont associés à l'histoire du théâtre occidental : masques, cothurnes et matelassures qui ont fait les beaux jours du théâtre grec. C'est d'ailleurs en tant qu'élément de jeu que le costume se révèle un précieux indice du dédoublement des personnages.

165 LRB, 237.

166 R. Barthes, "Les maladies du costume de théâtre", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 54.

Dans Les Bonnes, par exemple, Claire paraît dans quatre costumes différents au cours de la pièce : en combinaison, en robe rouge, en robe noire et en robe blanche. En l'absence de Madame, Claire se pare de ses attributs vestimentaires, robes dites "extravagantes" (167) et "escarpins vernis" (168), pour s'assimiler l'identité de sa patronne, alors qu'elle porte "sa petite robe noire", des "bas de fil noirs" et des "souliers noirs à talons plats" (169) lorsqu'elle réintègre la situation "réelle", en tant que soeur ou servante. Peu de précisions sur les robes d'apparat sauf pour les remarques respectives de Claire et de Madame qui indiquent que la robe blanche est "pailletée" (170) et que la robe "de velours rouge" (171) porte la griffe d'un grand couturier. "Ma belle "Fascination", s'écrie-t-elle. La plus belle. Pauvre belle. C'est Lanvin qui l'avait dessinée pour moi. Spécialement" (172). Si Genet ne les décrit pas, il prend soin de souligner qu'elles n'appartiennent à "aucune époque" (173) et qu'"il est possible que les deux bonnes

167 CJB, 269.

168 B, 140.

169 Ibid., p. 147.

170 Ibid., p. 140.

171 Ibid., p. 163.

172 Ibid. Notons que le nom de Chanel se substitue à celui de Lanvin dans l'édition Jean-Jacques Pauvert, op. cit., p. 120.

173 CJB, 269.

déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots (...)" (174). L'habillement sert alors à accentuer le caractère joué de la situation imaginaire. Notons enfin que la combinaison, costume non-marqué par rapport aux robes de Madame et à la petite robe noire, explique en partie l'ambiguïté du personnage au début de la pièce, la robe que réclame Claire venant en quelque sorte concrétiser sa métamorphose.

C'est dans Le Balcon que le costume se présente pour la première fois comme un référent explicitement théâtral. Il est en effet précisé que l'Évêque est "demesuré et raide, comme un épouvantail" (175), que le Juge paraît "demesuré, lui aussi rallongé par des patins" (176) et que le Général "a pris des proportions gigantesques, grâce à un truquage de théâtre : patins invisibles, épaules élargies, maquillé à l'extrême" (177). Au neuvième tableau, l'accession de Roger au titre de Héros se manifeste par le même grossissement du costume (178). Il est clair que ces déguisements permettent aux personnages d'assumer de nouveaux rôles autrement intenable. Ce lien entre costume et

174 Ibid.

175 Bn, 39.

176 Ibid., p. 47.

177 Ibid., p. 58.

178 Ibid., p. 126.

rôle n'échappe pas à la tenancière du bordel qui, au troisième tableau, coupe court à l'héroïsme du Général en lui rappelant qu'il est encore "en civil" (179) :

LE GÉNÉRAL

Mais ce cri? Un cri de femme. Un appel au secours peut-être? Mon sang qui bout ne fait qu'un tour... Je m'élançe...

IRMA (glaciale)

Pas d'histoires ici, calmez-vous. Pour le moment, vous êtes en civil.

LE GENERAL

C'est juste.

Au premier tableau, l'Évêque tarde au contraire à l'enlever, sachant combien il est lié à son rôle d'apparat : "Ornements! Mitres! Dentelles! Chape dorée surtout, toi, tu me gardes du monde" (180). Ici, l'opposition entre le costume civil et le costume de l'Évêque est doublement marquée dans le texte : d'une part dans la didascalie au début du tableau où il est question d'"un pantalon noir, (d')une chemise, (d')un veston" (181) que le personnage doit vraisemblablement revêtir à la fin de la séance, d'autre part dans une note ajoutée à l'édition des Oeuvres complètes où Genet signale que, "très vite, sur ses

179 Ibid., p. 57.

180 Ibid., p. 45.

181 Ibid., p. 139.

vêtements civils, l'Évêque a jeté sa chape dorée" (182) avant d'entreprendre sa dernière tirade. Tant pour celui-ci qui est forcé de l'enlever que pour l'autre qui s'apprête à le mettre, le costume constitue le seul moyen d'accéder au rôle d'apparat qui vient en quelque sorte invalider l'identité réelle du personnage. Il n'est donc pas étonnant que le Général exige que ses vêtements civils soient cachés pendant la séance (183). Du reste, à cette fausse identité revient un costume qui s'associe à du toc, comme ne manque pas de le remarquer l'Évêque qui lui voue pourtant un culte fétichiste (184) :

L'EVEQUE

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...

LA REINE (très en colère)

Véritables! Et ceux-là, alors? Ceux qui vous enveloppent et vous bandent --toute mon orthopédie! et qui sortent de mes placards, ils ne sont pas véritables?

L'EVEQUE (montrant l'hermine du Juge, la soie de sa robe, etc.)
Peau de lapin, satinette, dentelle à la machine... vous croyez que toute notre vie nous allons nous contenter d'un simulacre?

182 Ibid., p. 45.

183 Ibid., p. 59. Le Général : "(...) cache les vêtements. Où, je ne sais pas moi, il doit bien y avoir une cachette prévue quelque part?"

184 Ibid., p. 115.

Deux autres exemples tirés du Balcon, que j'ai mentionnés plus haut, montrent que la modification des didascalies nominatives et du costume peut être corrélative pour prêter aux personnages une nouvelle identité nommée et visible. Ainsi, comme le précise Genet au cinquième tableau, le bourreau change à la fois de nom et de costume : "Entre le bourreau que, dorénavant, nous nommerons Arthur. Costume classique du maquereau : gris clair, feutre blanc, etc." (185). De même, au huitième tableau qui donne son nom à la pièce, Madame Irma prend simultanément le nom et les attributs de la Reine : "Puis, indique la longue didascalie, (paraît) la Reine : Madame Irma, diadème sur le front, manteau d'hermine" (186).

L'utilisation du masque dans Les Nègres indique de la même façon des changements dans la figuration de certains personnages. Prenons d'abord l'exemple de Diouf, ensuite celui de la cour. Si Diouf est désigné comme "le masque" au cours de la simulation du crime, comme je l'ai déjà remarqué, c'est qu'il doit effectivement en porter un "représentant une femme blanche aux grosses joues" (187) pour tenir le rôle de la morte que Félicité lui assigne ("Ce soir vous êtes la morte. En place." (188)).

185 Ibid., pp. 78-79.

186 Ibid., p. 108.

187 N, 111.

188 Ibid.

Or, lorsqu'il le retire, une fois le simulacre terminé et en l'absence de la cour qui s'achemine vers le plancher de la scène pour juger le crime des Nègres, il redevient momentanément Diouf comme le laisse entendre la réplique de Bobo qui le désigne comme tel et qui l'interroge sur sa nouvelle vision : "Dites, monsieur le Vicaire général, qu'y voyez-vous? Répondez, Diouf. Regardés par leurs regards, comment sont les Rois? Du haut de vos yeux bleus, du haut de ces miradors, que voyez-vous?" (189) Car, s'il se trouve premièrement avec les autres Nègres, Diouf s'en différencie en portant un masque qui l'assimile à la cour, tant et si bien qu'il accède à la fois à la "galerie" où se tiennent les dignitaires blancs et à l'anonymat du titre puisqu'Archibald l'enjoint de représenter "l'Admirable Mère des Héros" (190) dans les cérémonies à venir. D'ailleurs, à l'instar des membres de la cour, son nom n'est pas mentionné dans la présentation du maître de cérémonie au début de la pièce.

De plus, après l'explosion qui vient de la coulisse, il est précisé que "d'un même mouvement, et avec solennité, la Cour enlève ses masques" (191) et, dès lors, chacun d'eux est désigné comme "celui (ou celle) qui tenait le rôle de..." jusqu'à ce que la Reine exige qu'ils les remettent pour achever la

189 Ibid., p. 153.

190 Ibid., p. 154.

191 Ibid., p. 146.

représentation :

Nous nous étions couverts d'un masque à la fois pour vivre l'abominable vie des Blancs, et pour vous aider à vous enliser dans la honte, mais notre rôle de comédien tire à sa fin. (...) Nous sommes des comédiens, notre massacre sera lyrique. (Aux quatre Noirs de la Cour) : Messieurs, vos masques! (192)

A la fin de la pièce, ils les enlèveront de nouveau, non plus pour se présenter comme des Nègres intéressés par les événements de la coulisse, mais pour saluer le public en tant que comédiens. La levée du masque a donc ici le même effet de dédoublement que le déshabillage ou l'habillage des Figures dans Le Balcon. Autant d'exemples qui montrent que les signes costumiers peuvent aussi servir à distinguer des catégories de personnages dans un ensemble dramaturgique.

Enfin, il est impossible de nier ici l'importance du discours didascalique qui ne cesse de gagner en intensité d'une pièce à l'autre : selon nos calculs effectués d'après l'édition des Oeuvres complètes, plus uniforme quant à la typographie, il atteint approximativement 6,5 % dans Haute surveillance, 6,3 % dans Les Bonnes, 14,9 % dans Le Balcon, 17,6 % dans Les Nègres et 28,6 % dans Les Paravents, pour représenter 20 % du discours total. En fait, numériquement parlant, Genet assume à deux

192 Ibid., p. 148.

reprises un discours plus important que celui des personnages principaux, en l'occurrence dans les deux dernières pièces. C'est dire à quel point l'auteur, apparemment absent de la représentation, s'insinue dans le texte théâtral pour imposer sa vision scénique aussi précise, selon l'heureuse expression de Peter Brook, qu'un "désert de Dali" (193). Brook a d'ailleurs été le premier à signaler l'originalité du discours didascalique de Genet qui prend en compte la dimension visuelle du spectacle. Il affirme :

J'insiste sur ce point : l'image de la scène, dans son théâtre, n'est jamais mise au second plan. Bien au contraire, la pensée poétique essentielle y est révélée par cet intermédiaire. Bref, tout le spectacle constitue la pièce et le texte n'est qu'une série d'éléments destinés à préparer cet événement. En ce sens, Genet incarne, rejoint -- et ouvre dans une grande mesure -- la voie la plus importante du théâtre d'aujourd'hui : un théâtre qui ne peut être séparé en deux (le mot, ici; l'image, là) (194).

2.3 Le rôle dans le dialogue

Le dialogue comprend en fin de compte l'essentiel du texte théâtral et organise ce qu'il convient d'appeler le discours

193 Cité in Jean Genet, op. cit., p. 126.

194 Ibid., pp. 126-127.

fictif. Fictif en ce sens que, contrairement aux didascalies, il ne vise pas à agir sur le réel et dans la mesure où ni l'auteur, ni l'acteur, ni le spectateur n'ont à l'endosser réellement. "C'est un langage qui n'est pas "sérieux", affirme Patrice Pavis, c'est-à-dire qui n'engage pas celui qui le profère comme un jugement ou une proposition du langage quotidien" (195). Genet ne l'ignore pas et cherche même à détacher complètement la fiction théâtrale du réel. C'est pourquoi il prend soin de nous avertir dans Les Bonnes qu'"il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques" (196) et qu'il dénie insolemment toute efficacité politique aux Nègres. Il souligne :

J'écris des pièces pour cristalliser
une émotion théâtrale, dramatique.
Peu m'importe, par exemple, que Les
Nègres serve ou non la cause des Noirs.
Ce que, au demeurant, je ne pense pas
qu'elle fasse. Je crois que l'action
directe, la lutte contre le colonia-
lisme, feront plus pour les Noirs que
n'importe quelle pièce de théâtre (197).

Il résume d'ailleurs sa position dans un avertissement qui précède Le Balcon dans les Oeuvres complètes : "La représentation fictive d'une action, d'une expérience nous dispense généralement de tenter de les accomplir sur le plan réel et en nous-

195 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 176.

196 CJB, 269.

197 "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 22.

mêmes" (198).

Lieu de la fiction, donc, le dialogue marque aussi la spécificité du récit théâtral. Aristote le signale déjà dans La Poétique en constatant que "la représentation est mise en oeuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration" (199). Dialogisme fondateur qui implique une division du je-scripteur en un nombre variable de je-personnages et qui entraîne un effacement inévitable de l'instance narratrice propre au roman. Anne Ubersfeld remarque :

Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un je-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est discours sans sujet (200).

Doit-on s'étonner alors de voir Genet passer du roman, où il n'a cessé de se mettre en scène, au théâtre qui opère l'occultation du je? Non, car le dramaturge objecte qu'il a nulle intention de s'abriter derrière un discours rapporté et composé d'énonciations multiples :

198 Bn, 35.

199 La Poétique, op. cit., p. 53.

200 Lire le théâtre, op. cit., p. 264.

Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais --ou n'oserais-- me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse (201).

De la même façon, le narrateur de Journal du voleur, qui porte anaphoriquement le nom de Genet, affirmait de ses personnages : "Prétextes à mon irisation --puis à ma transparence-- à mon absence enfin, --ces garçons dont je parle s'évaporent. Il ne demeure d'eux que ce qui de moi demeure : je ne suis que par eux qui ne sont rien, n'étant que par moi" (202).

Narcissisme astucieusement pluriel qui, au niveau de l'écriture théâtrale, consiste à se projeter sur la scène par l'interposition des personnages : le dialogue, au lieu d'enrayer le je, intervient comme le support structurel d'un moi fragmenté, voire éclaté, qui s'assume comme protéiforme. "Nous écrivons pour nous rassembler, confie-t-il à Cocteau, sinon nous serions

201 CJB, 269.

202 Journal du voleur, op. cit., p. 106.

épars" (203). Genet a d'ailleurs affirmé, à propos des Paravents, que tous ses personnages "serv(aient) à (le) composer" et que "ce qui (le) rattachait à eux (était) d'un autre ordre que l'ironie ou le mépris" (204). On comprend dès lors l'attention que Genet accorde à la direction du jeu : il en va de son image et, par extension, de sa légende. Précisément celle que ses romans servent à construire, comme il l'explique lui-même dans l'un de ses récits autobiographiques :

Depuis cinq ans j'écris des livres :
je peux dire que je l'ai fait avec
plaisir mais j'ai fini. Par l'écri-
ture j'ai obtenu ce que je cherchais.
Ce qui, m'étant un enseignement, me
guidera, ce n'est pas ce que j'ai
vécu mais le ton sur lequel je le
rapporte. Non les anecdotes mais
l'oeuvre d'art. Non ma vie mais son
interprétation. C'est ce que m'offre
le langage pour l'évoquer, pour par-
ler d'elle, la traduire. Réussir ma
légende (205).

Outre sa somptuosité que le dramaturge revendique ailleurs comme sa seule victoire sur un réel miséreux ("Ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes, mais qu'elle

203 Cité par Jean Cocteau, Le passé défini, tome II, Paris, Gallimard, 1985, p. 251.

204 LRB, 259.

205 Journal du voleur, op. cit., pp. 232-233.

soit bénie cette misère qui me conseille de tels choix" (206)), deux autres traits du dialogue méritent d'être soulignés. D'une part, il se transforme à plus d'un endroit en monologue où un personnage s'adresse à un objet absent ou l'évoque, qu'il s'agisse de la longue tirade de Solange où elle s'imagine criminelle (207), de l'Évêque qui tombe dans la déclamation une fois seul devant ses ornements (208) ou encore de Leïla qui tient au pantalon de Saïd des propos érotiques (209). Autant de ruptures dans l'expression dialogique qui sont sans doute à rapprocher du lyrisme auquel Genet réserve la plus haute place en l'associant au chant. "L'acte est beau, écrit-il, s'il provoque, et dans notre gorge fait découvrir, le chant" (210). "En effet, ajoute-t-il ailleurs, je ne connais d'autre critère de la beauté d'un acte, d'un objet ou d'un être, que le chant qu'il suscite en moi, et que je traduis par des mots afin de vous le communiquer : c'est le lyrisme" (211). D'autre part, le dialogue augmente de toute évidence depuis les pièces du début à la dernière qui constitue en fait son testament dramaturgique : des 1 057

206 Ibid., p. 65.

207 B, 173.

208 Bn, 44.

209 P, 181.

210 Journal du voleur, op. cit., p. 24.

211 J. Genet, "L'enfant criminel", in Oeuvres complètes, tome V, op. cit., p. 387.

répliques de Haute surveillance, on passe à 4 560 dans Les Paravents, soit le quadruple. Cette prolifération du dialogue s'accompagne d'ailleurs d'une plus grande dissémination des monologues.

On ne compte pas moins de quinze inscriptions du terme de rôle dans la couche dialogique. Notons cependant que le terme ne paraît nullement dans le dialogue des pièces qui marquent les deux pôles de la production dramaturgique de Genet. Cette absence lexicale est d'autant plus intéressante qu'elle semble correspondre à la restauration de l'unité du personnage : aucune indication de dédoublement n'est ici repérable, si l'on excepte le cas particulier de Madani qui sert de bouche à Si Slimane dans Les Paravents (212). Coïncidence étonnante que l'on pourrait expliquer par l'inexpérience, Haute surveillance étant la première pièce que l'auteur qualifie de "brouillon" et qu'il a d'ailleurs répudiée (213), ou par le nombre impressionnant de personnages que la dernière pièce met en scène. Par contre, on retrouve le terme dans la même couche des trois autres pièces, en l'occurrence Les Bonnes, Le Balcon et Les Nègres, où le dédoublement des personnages s'actualise dans un jeu fixé à

212 P, 219-226.

213 HS, 179. "Je souhaiterais que cette pièce soit reportée, comme une note ou comme un brouillon de pièce, à la fin du volume IV de mes oeuvres complètes. Et puisque j'en suis à formuler des souhaits, j'aimerais que cette pièce ne soit plus jamais représentée".

l'avance qui "port(e) le théâtre sur le théâtre" (214) : Solange interrompt sa soeur parce qu'elle connaît déjà la "tirade" (215), chaque client du bordel "y apporte son scénario parfaitement réglé" (216) et les répliques des Nègres sont "prévues par le texte" (217). La présence du terme de rôle dans le dialogue peut dès lors être envisagée comme un signe distinctif des pièces centrales, en tant qu'elle autorise le fonctionnement en double de certains personnages. C'est la raison pour laquelle je ne m'arrêterai pour le moment qu'à celles-ci.

Ainsi, dans Les Bonnes, le terme n'intervient qu'une seule fois, lors de la première situation imaginaire, et permet à Claire-Madame d'annoncer un changement dans le comportement de sa soeur : "Claire? tu te venges, n'est-ce pas? Tu sens approcher l'instant où tu quittes ton rôle... (...) Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne" (218). D'abord laconique et servile, par deux fois prosternée devant Claire-Madame depuis le début, Solange-Claire s'empare soudain de la parole (Claire-Madame ne s'exprimera plus que par de brèves exclamations),

214 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

215 B, 145.

216 Bn, 73.

217 N, 96.

218 B, 143-144.

"crache" sur la robe rouge et "gifle" sa soeur (219). Renversement spectaculaire du discours et de la gestuelle qui caractérise le nouveau rôle que le jeu lui confère. C'est d'ailleurs parce que celui-ci s'apparente à la situation imaginaire que Claire ne supporte pas que le nom de Solange soit prononcé au cours de la "cérémonie", la désignation réelle agissant ici comme une intrusion inadmissible :

SOLANGE
(...) Car Solange vous emmerde!

CLAIRE (affolée)
Claire! Claire!

SOLANGE
Hein?

CLAIRE (dans un murmure)
Claire, Solange, Claire.

SOLANGE
Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse! (220)

Inversement, lorsque la sonnerie du réveil interrompt le jeu des bonnes, Solange rappelle Claire à la situation "réelle" et l'incite à modifier son attitude en conséquence : "Tu peux te ressembler maintenant. Reprends ton visage. Allons, Claire, redeviens ma soeur..." (221)

219 Ibid., pp. 144-145.

220 B, 145.

221 Ibid., pp. 146-147.

Plus nombreuses sont les occurrences du terme dans Le Balcon que Genet a remanié trois fois avant d'en arriver à la version définitive qui date de 1962 (222). Cinq des vingt personnages y ont recours, et son sens varie singulièrement selon qu'il renvoie à l'espace de la révolte ou à celui du bordel. On remarque dans le premier cas que le terme semble impliquer la réduction du personnage à une seule fonction. Ainsi, le Chef de la Police dit que son rôle, le "beau rôle" (223) selon lui, consiste à "mater" les révoltés. Et réciproquement les révoltés ont pour rôle de lui résister : à Madame Irma qui s'inquiète de leur "gravité" (224), le Chef répond que "leur rôle l'exige" (225). Toujours est-il que cette définition qui suppose l'unicité du rôle assumé par le personnage ne tient plus à l'intérieur du bordel.

Le bordel se présente en effet comme le lieu des figurations multiples. Chantal, qui est passée d'un espace à l'autre, le montre clairement :

222 Il existe en effet trois versions du Balcon, la première date de 1956, la deuxième de 1960 et la dernière de 1962. Triple révision qui montre à quel point Genet s'est préoccupé de cette pièce, réduisant à chaque fois le nombre de personnages et brouillant davantage la "réalité" de la révolte. J'y reviendrai.

223 Bn, 87.

224 Ibid.

225 Ibid.

Eux (les révoltés), ils ne savent que se battre et toi (Roger) que m'aimer. C'est le rôle que vous avez appris à jouer. Moi, c'est autre chose. Le bordel m'aura au moins servi, car c'est lui qui m'a enseigné l'art de feindre et de jouer. J'ai eu tant de rôles à tenir, que je les connais presque tous (226).

L'opposition entre le singulier (le rôle) et le pluriel (les rôles) sert donc à distinguer les personnages du dehors de ceux du dedans qui ont la possibilité de se dédoubler en fonction de la situation imaginaire. Cette caractéristique définit justement le bordel que Madame Irma n'hésite pas à assimiler à un théâtre :

(...) c'est moi qui ai décidé de nommer mon établissement une maison d'illusions, mais je n'en suis que la directrice, et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé. Il me reste à louer la salle et à fournir les accessoires, les acteurs et les actrices (227).

Sa tirade de la fin, où elle parle de "redistribuer les rôles" et d'"endosser le (s)ien" (228), n'est pas moins explicite à cet égard.

226 Ibid., p. 97. C'est moi qui souligne.

227 Ibid., p. 73.

228 Ibid., p. 135.

Le terme de rôle s'inscrit également dans le dialogue des Nègres comme une dénonciation de l'origine théâtrale de la représentation. Ainsi, au début de la pièce, lorsque le Gouverneur se met à lire d'une voix "toujours plus haute" (229) le texte qu'il reprendra au cours de son exécution, le Valet lui ordonne d'"appren(dre) (son) rôle dans les coulisses" (230). Si le rôle renvoie ici à la prise en charge de la fiction, il a aussi la particularité de s'associer à deux reprises aux personnages démasqués de la cour qui perdent dès lors leur fausse identité de dignitaires blancs. D'abord après l'explosion où la Reine affirme que "(leur) rôle tire à sa fin" (231), puis avant qu'ils ne quittent définitivement la scène. "La représentation s'achève, annonce Archibald, et vous allez disparaître. Laissez-moi d'abord vous remercier tous, mes camarades. Vous avez bien joué votre rôle" (232). Le lien entre le masque et le rôle se manifeste nettement à cet endroit pour opérer l'abolition de l'individualité des Nègres et prêter un support tangible à la représentation du pouvoir. Notons par ailleurs que l'anthropologie sociale a beaucoup insisté sur la distanciation que le masque institue en rappelant l'exemple de la colonisation de certains peuples africains. "C'est grâce sans doute à des

229 N, 85.

230 Ibid.

231 Ibid., p. 148.

232 Ibid., p. 155.

masques de clowns, représentant un administrateur blanc, un missionnaire ascétique ou une femme blanche un peu pimbêche, signale Jean-*Thierry* Maertens, que certaines tensions entre Baoulé et Blancs ont pu être résorbées" (233). Remarque d'autant plus intéressante que Genet qualifie justement sa pièce de "clownerie".

233 Jean-*Thierry* Maertens, Le masque et le miroir, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978, p. 109.

Vers une définition génétienne du rôle

Deux remarques s'imposent au terme de ce survol théorique et de cet examen de la partition textuelle chez Genet. D'une part, si elles se présentent surtout comme des consignes générales visant à rompre l'unité du personnage et portant sur les variations vocales dans le hors-texte didascalique, les nombreuses manifestations du rôle que je viens de mettre en lumière dans les couches didascalique et dialogique suffisent à le poser comme un ensemble de marques textuelles précises qui met en doute l'assimilation des notions de personnage et de rôle. Celui-ci peut donc être défini ici comme une possibilité de **figuration du personnage**, programmée spécifiquement par des signes repérables dans le texte.

D'autre part, conformément aux applications théoriques du rôle, on observe que tous les cas précités s'actualisent en fonction d'un modèle, lexicalisé (Madame) ou relevant d'un imaginaire social (les figures d'autorité), et obéissent en fait au même fonctionnement : à une modification du nom, de la voix et/ou du costume d'un personnage correspond une prise de rôle. Sur le plan scénique, le rôle chez Genet se présente surtout comme la matérialisation des signes qui le désignent, qu'ils relèvent du discours ou qu'ils appartiennent aux codes visuels. D'où l'importance croissante dans la dramaturgie génétienne des didascalies dont la fonction la plus considérable consiste à

réglér la figuration des personnages jusque dans ses moindres détails.

Doit-on en conclure que la notion de rôle se réduit chez Genet à l'idée d'un dédoublement signalé par la transformation des signes du personnage? Certes, mais encore faut-il s'interroger sur la nature de ce dédoublement qui, comme je l'ai constaté, s'opère à chaque fois en fonction d'un modèle régulateur, plus précisément d'une image que Genet souhaite précise voire impérieuse. L'image s'impose comme un référent absolu chez Genet et elle est à ce point importante qu'elle finit par occulter le personnage qui s'y conforme. C'est ce que je vais vérifier en abordant les déterminations de la population génétienne où le rôle se signale enfin comme la dynamique propre du personnage.

II. LE ROLE COMME DYNAMIQUE DU PERSONNAGE :
de la quête de l'image à la résorption dans l'image

LE ROLE COMME DYNAMIQUE DU PERSONNAGE :

de la quête de l'image à la résorption dans l'image

"M'inhumaniser est ma tendance profonde".

J. Genet, Notre-Dame-des-fleurs

Le personnage théâtral s'élabore dans un premier temps en fonction de la partition textuelle qui lui prête des traits à la fois caractéristiques et constitutifs. Une fois repérés, ceux-ci permettent parfois de rapprocher certains personnages qui "(...) regroupe(nt) un ensemble de traits distinctifs assez généraux" (1). Ces personnages aux déterminations communes s'assimilent à une figure déterminée par la récurrence de signes précis. Dans cette perspective, la figure correspond aux unités telles qu'elles se manifestent au niveau du discours et se distingue donc d'une autre figure par une série de marques différentielles. Or, dans la population théâtrale de Genet, on a tôt fait d'identifier trois grandes figures qui renvoient à diverses valeurs et qui viennent surtout éclairer le fonctionnement pluriel de la notion de rôle dans une dramaturgie qui n'a cessé de se radicaliser, depuis le huis clos de Haute surveillance jusqu'à l'éclatement des Paravents. Il s'agit des

1 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 178.

figures du héros, du pouvoir et du bordel.

Ainsi, un premier travail de repérage s'impose afin de spécifier les signes qui caractérisent chacune des catégories de personnages associées à une figure. Cette étude servira non seulement à qualifier les figures, mais à voir si elles se définissent toutes par rapport à un même code théâtral ou culturel. Ensuite, il s'agira d'examiner si ces figures s'inscrivent de la même façon dans le récit théâtral. On observe déjà une première distinction entre la figure du héros qui est singulière et les figures rattachées au pouvoir et au bordel qui sont collectives. Enfin, il faudra déterminer si ces figures sont assimilables à trois grands rôles assumés par les personnages et constituant une espèce de triumvirat de l'imaginaire génétien.

Mais, il importe de préciser que le rôle sera abordé ici comme un mode de fonctionnement des personnages, et non pas comme un simple déterminant. La critique feuilletonnesque nous a effectivement habitués à considérer le terme de rôle au théâtre en fonction du déterminatif qui l'accompagne : par exemple, le rôle du héros, le rôle de la Reine ou encore le rôle de la tenancière du bordel. Nous nous proposons plutôt de poser le rôle comme une dynamique qui s'instaure entre le personnage et sa ou ses représentation(s) scénique(s). Ceci permettra d'évaluer

les figures de la dramaturgie genétienne par rapport aux images qu'elles ont pour fonction de matérialiser sur scène. Un certain renversement de la dynamique des personnages est ainsi mis en lumière dans la mesure où le héros semble devoir accéder à l'image au terme d'un parcours narratif spécifique alors que les dignitaires et les putains se résorbent apparemment dans des images qui leur tiennent lieu d'identité. Cette prééminence de l'image est d'autant plus marquée chez Genet que celui-ci s'oppose radicalement à l'occlusion de l'émetteur-auteur, qui marque la spécificité du récit théâtral, et prétend recourir à ses personnages pour composer sa propre image. Cette remarque tirée de "Comment jouer Les Bonnes" est on ne peut plus claire à cet égard :

(...) je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple ou sous forme de conte) tel que je ne saurais --ou n'oserais-- me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être (2).

1. LE ROLE COMME QUETE HEROIQUE

La population génétienne, composée de travestis, de truands et de criminels, a fait grincer la plume de plus d'un commentateur. Témoin Jean-Jacques Gauthier qui, à propos de Haute surveillance, s'indignait de "ces odeurs d'évier, de ces fétidités satisfaites, de ces latrines intellectuelles" (3), et François Mauriac qui prétendait régler le "cas" Genet en dénonçant comme inadmissible "l'utilisation littéraire du vice et du crime" (4). Sartre a déjà montré qu'un tel retournement correspondait à un consentement au Mal qui pousse l'auteur à choisir les parias de la "bonne" société comme peuple d'élection. Tranchant, Genet écrit dans Journal du voleur : "(...) je reconnais aux voleurs, aux traîtres, aux assassins, aux méchants, aux fourbes, une beauté profonde --une beauté en creux-- que je vous refuse" (5). Entreprise quelque peu revancharde qui, selon la formule de Genet, consiste à "nier notre univers et ses valeurs" (6) et à faire de cette négation l'objet même de la quête du héros.

3 Cité par Odette Aslan, in Jean Genet, op. cit., p. 122.

4 Ibid., p. 123. Cité par l'auteur.

5 Journal du voleur, op. cit., p. 124.

6 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 188.

Car, pour immoraux qu'ils soient, voire immondes, les personnages de Genet, toujours maintenus à rebours de l'éthologie dominante, n'en sont pas moins travaillés par un idéal héroïque que l'écriture a pour fonction de mettre au jour. "Hélas, ajoute-t-il, c'est l'héroïsme qui m'apparaît le plus chargé de vertu amoureuse, et puisqu'il n'est de héros qu'en notre esprit il faudra donc les créer. Alors j'ai recours aux mots" (7). Ainsi posé comme figure mobilisatrice de l'écriture, en quoi le héros constitue-t-il une catégorie distincte de personnages par rapport à la population théâtrale genétienne? Question d'autant plus complexe qu'elle se heurte doublement à la tradition occidentale du héros et à la spécificité de l'héroïsme dans le domaine théâtral.

1.1 Un exemple d'héroïsme

Il existe dans Le Balcon un exemple percutant d'héroïsme, tant par les signes qui le caractérisent que par la quête singulière qu'il met en scène : celui du Chef de la Police. Certes, il est peu de personnages dans cette pièce qui ne soient fascinés par le "fait héroïque" (8), mais seul le Chef de la Police a droit à la désignation didascalique et majusculée de

7 Journal du voleur, op. cit., p. 112.

8 Bn, 122.

Héros. De plus, si les clients du bordel n'ont qu'à jouer au "héros mort à la guerre" (9) ou au "Légionnaire héroïque" (10) pour s'arroger le titre ou la qualité, le Chef de la Police aspire au contraire à devenir un modèle d'héroïsme, comme il l'affirme à la tenancière dès son entrée au bordel :

Mon image grandit de plus en plus, je t'assure. Elle devient colossale. Tout, autour de moi, me la répète et me la renvoie (...) j'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier" (11).

Ses intentions sont on ne peut plus claires. D'imitateurs que sont les clients, se payant au bordel l'illusion de figurer dans des rôles d'apparat, le Chef aspire plutôt à s'imposer comme modèle à imiter. C'est plus qu'il n'en faut pour lui conférer un statut particulier. Je retiendrai donc cet exemple en premier lieu et, à partir de lui, je pourrai fonder la figure génétienne du héros sur les trois critères suivants : sa présence dans le discours et sur la scène, sa typisation ainsi que la nature de son parcours narratif. Car le héros se manifeste autant par son inscription que par sa fonction dans le récit théâtral.

9 Ibid., p. 62.

10 Ibid., p. 69.

11 Ibid., pp. 84-85.

1.1.1 On remarque d'abord que la présence discursive du Chef de la Police se trouve doublement particularisée. D'une part, bien qu'il n'apparaisse que dans quatre des neuf tableaux, il est question de lui dans tous les tableaux, exception faite du quatrième qui ne contient qu'une seule réplique. Son absence scénique est ainsi compensée par sa présence dans le discours des autres personnages : les figures du pouvoir le jugent avant même qu'il n'entre en scène et Madame Irma s'inquiète de ce qu'il tarde à arriver au bordel. Ce phénomène n'est pas nouveau au théâtre et les exemples abondent dans la dramaturgie classique, comme en témoignent les entrées en scène retardées de Thésée dans Phèdre et de Tartuffe dans Le Tartuffe, personnages qui n'apparaissent qu'au troisième acte. D'autre part, objet privilégié du discours d'autrui, il en assume lui-même une part importante. En effet, eu égard à la densité de ses répliques que j'évalue à 11 % du discours de la pièce, celui-ci a rang après Madame Irma et assume le septième rang par rapport à la production dramaturgique de Genet (12). Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif qui contribue néanmoins à distinguer traditionnellement le héros comme un "grand" rôle textuel. On peut en déduire que le Héros, qu'il soit objet ou sujet du discours, se signale par sa permanence dans le récit, quand ce n'est pas sur la scène.

12 Cf. en annexe les résultats détaillés de cette évaluation quantitative des personnages de la dramaturgie genétienne, p.432.

Suivant ce critère, il est possible de repérer dans les autres pièces une certaine catégorie de personnages à vocation héroïque. Par exemple, dans celles du début, en l'occurrence Haute surveillance et Les Bonnes, la présence du héros dans le discours des autres et sa distribution scénique servent de nouveau à caractériser deux personnages : Yeux-Verts est le plus souvent l'objet du discours des deux autres détenus qui se le disputent à qui mieux mieux et Claire est l'unique personnage des Bonnes à paraître seul en scène, particularité qui s'ajoute à son poids discursif. Par ailleurs, Yeux-Verts et Claire possèdent ici la plus forte densité discursive qui atteint respectivement 25 et 39 %. A cet égard, ceux-ci se placent au cinquième et au troisième rang par rapport à l'ensemble dramaturgique. Signalons en outre l'utilisation exceptionnelle, à vrai dire la plus notable dans le théâtre de Genet, des énoncés à valeur d'ordre et d'exhortation : l'un emploie plus d'un tiers (39,1 %) des impératifs et l'autre, investie du pouvoir de Madame, presque la moitié (48,2 %). Ainsi, dans les deux cas, la parole du héros s'avère à la fois abondante et impérieuse, comme ne manque pas de le souligner cette valorisation des impératifs.

De même, dans Les Nègres qui succède aux premières versions du Balcon, Village s'impose par l'ampleur de son discours : il assume 15,2 % des répliques, ce qui le met au premier rang dans cette pièce et au sixième rang par rapport à la

totalité de l'oeuvre théâtrale. Aussi, Village se voit attribuer un autre pouvoir qui ne tient plus à l'utilisation des impératifs, mais à sa capacité de modifier son débit au cours du rituel afin d'influer sur le rythme de la représentation autrement ordonnée par Archibald, le maître de cérémonie. Il n'ignore pas en effet que le rituel criminel des Nègres n'a de sens qu'en fonction de son rôle d'assassin. "En tout cas, riposte Village, je peux vous faire languir et attendre longtemps le meurtre (...) je reste libre d'aller vite ou lentement dans mon récit et dans mon jeu" (13). Prise en charge spectaculaire de l'énonciation qui permet au héros de cumuler les fonctions d'acteur et de narrateur lors de la simulation du crime de la Blanche. Village est par ailleurs le premier personnage présenté par Archibald au début de la pièce.

Le cas de Saïd, dans Les Paravents, rappelle plus évidemment celui du Chef de la Police. Il se signale autant par la densité de ses répliques, qui se chiffre à 4 % et qui le place au deuxième rang après la Mère, que par sa présence dans le discours des autres personnages. On ne trouve pas moins de 38 inscriptions de son nom dans les tableaux dont il est absent (14), sans compter les allusions au fils de la Mère. En

13 N, 89.

14 Cf. les tableaux 2, 6, 8, 9, 12, 14 et 15. A noter cependant que Warda quitte la scène pour retrouver Saïd à la fin du deuxième tableau et que le héros fait partie des travailleurs

effet, s'il est présent dans plus de la moitié des tableaux (9 sur 16), il est aussi question de lui dans tous les tableaux. Cette similarité est due au fait que ces deux personnages appartiennent à des pièces divisées en tableaux où l'unité de lieu n'est pas respectée comme dans Haute surveillance, Les Bonnes et Les Nègres. Leur présence dans le discours des autres personnages joue par conséquent un rôle décisif dans la cohésion des divers lieux scéniques : le Chef de la Police oppose et relie les espaces euphorique du bordel et dysphorique de la révolte alors que Saïd est l'objet de toutes les aires discursives, comme le montre bien le seizième tableau où tous les personnages fixent leur attention sur lui. Centralisante, leur présence est essentielle à la cohérence des tableaux dans ces pièces. Il n'est donc pas étonnant que celles-ci se terminent toutes les deux sur leur mort-disparition, laquelle est l'un des critères classiques d'héroïsation. Car, si Saïd va s'écrouler dans la coulisse après les coups de feu, le Chef de la Police disparaît dans son tombeau pour l'éternité. Genet écrit dans Journal du voleur que le "héros ne saurait faire la moue à une mort héroïque" et "qu'il n'est de héros que par cette mort (...)" (15).

qui figurent sur scène au dixième tableau, même s'il ne prononce aucune parole.

15 Journal du voleur, op. cit., p. 238.

1.1.2 On observe également que le Chef de la Police se présente comme une figure typique conforme à la mythologie genétienne que les romans ont mise au jour. Typique, en ce sens qu'il s'identifie à une activité précise qui lui sert aussi de nom. D'ailleurs, on a vite reconnu en lui le type populaire de l'homme d'action, "bourré d'actes à venir" (16) et "empêtré dans (ses) idées quand elles ne sont pas immédiatement appliquées" (17). D'abord par ses attributs vestimentaires : lourde pelisse, chapeau, cigare (18), auxquels nous ont habitués le cinéma policier, ensuite par le courage ronflant qu'il exhibe dès son entrée en scène :

La situation est de plus en plus grave --elle n'est pas désespérée, mais elle le devient-- heureusement! Le château royal est cerné. La reine se cache. La ville que j'ai traversée comme par miracle est à feu et à sang. La révolte y est tragique et joyeuse, contrairement à cette maison où tout s'écoule dans la mort lente. Donc je joue ma chance aujourd'hui même. Cette nuit je serai dans la tombe ou sur le socle (19).

16 Bn, 123.

17 Ibid., p. 121.

18 Ibid., p. 82. Dans Journal du voleur, Genet parle d'ailleurs "des rigoureuses qualités qu'on prête aux flics de cinéma", op. cit., p. 219.

19 Ibid., p. 83.

Cette bravoure reste cependant un idéal que notre héros a du mal à assumer, si l'on en croit les remarques des autres personnages : l'Évêque le traite de "pauvre incapable" (20), le Juge l'accuse de "se les roule(r)" (21), le Général prétend que "tout lui pète entre les mains" (22) et l'Envoyé de la reine lui reproche carrément de "flancher" (23) s'il n'est pas chapeauté par une autorité qui décide.

Quoi qu'il en soit, cette volonté de correspondre à un type est l'une des caractéristiques fondamentales du héros génétien qui se retrouve également dans l'oeuvre romanesque. Ainsi en est-il, par exemple, de Stilitano dans Journal du voleur :

Il tentait de copier un héros idéal, le Stilitano dont l'image était déjà inscrite dans un ciel de gloire. C'est ainsi qu'il obéissait aux lois qui soumettent les voyous, et les dessinent. Sans elles il n'eût rien été. Aveuglé d'abord par son auguste solitude, par son calme et sa sérénité je le voyais se créant lui-même, anarchiquement, conduit, par la seule impudence, par le culot de ses gestes. Or, il recherchait

20 Ibid., p. 45.

21 Ibid., p. 50.

22 Ibid., p. 61.

23 Ibid., p. 105.

un type. Peut-être était-ce celui qui était représenté par le héros, toujours victorieux, des magazines d'enfant?" (24)

De même, Mignon "copiait gangsters de Chicago et gangsters marseillais" (25) et Querelle fait son apprentissage de l'"état de voyou" (26) en imitant des attitudes viriles : "Toute sa jeunesse il avait fréquenté les dockers et les marins de la Marine marchande. Il était à son aise dans leur jeu" (27).

Les autres personnages que j'ai dégagés de l'ensemble en fonction de leur permanence dans le discours ou de leur distribution différentielle n'échappent pas à cette typisation. Si le Chef de la Police souhaite devenir un modèle d'héroïsme pour les clients du bordel, les autres personnages à vocation héroïque ont tous en commun d'appartenir à la catégorie des réprouvés : Yeux-Verts est "le bel assassin" (28) aux pieds enchaînés et au corps tatoué, Claire appartient à "l'espèce odieuse et vile" (29) des domestiques, Village est "l'envers des

24 Journal du voleur, op. cit., p. 140.

25 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 114.

26 "Querelle de Brest", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 279.

27 Ibid.

28 HS, 207.

29 B, 171.

êtres lumineux" (30) comme en témoigne son visage doublement noir parce que "passé au cirage" (31) et Saïd est le plus pauvre d'entre tous les Arabes miséreux, chapardeur et traître pour combler la mesure. Héroïsme nauséux, donc, voire abject, qui se situe aux antipodes de la surdétermination sociale du héros tragique défini par Aristote. On voit à quel point la notion d'héroïsme participe de l'idéologie du texte chez Genet : s'il y a ici subversion, c'est en grande partie à cause de ce retournement de la figure héroïque contre l'éthologie dominante. "Mes aimés, écrit Genet dans Notre-Dame-des-fleurs, seront ceux que vous appelleriez : des voyous de la pire espèce" (32).

On peut s'interroger un instant sur cette appartenance du héros à un type. Le personnage typique se signale avant tout par une caractérisation à valeur générale, fixée à l'avance par une tradition, ici populaire, qui le rend plus ou moins prévisible pour le lecteur-spectateur. Cette caractérisation, comme le remarque Patrice Pavis (33), implique un grossissement des traits qui assimilent le héros à un "rôle", si l'on donne à ce terme le sens courant de "conduite générale". Or, celle-ci se règle à chaque fois en fonction d'un idéal explicite : Yeux-Verts

30 N, 99.

31 HS, 184.

32 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 114.

33 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 432.

reconnaît que "toute la prison est sous (...) l'autorité de (Boule-de-Neige)" (34) et s'émerveille lorsqu'il entend les noms fabuleux des caïds, Claire se renie en tant que bonne et prend l'identité de Madame en son absence, le Chef de la Police se donne pour tâche de "symboliser la nation" (35), Village se "négrifie" pour devenir le prototype du Nègre, enfin Saïd aspire à l'abjection la plus totale. Ce déplacement du personnage vers l'idéal visé constitue en fait la dynamique héroïque chez Genet dramaturge : l'héroïsme ne se pose plus comme une donnée fixe, mais comme l'objet d'une quête inexorable.

1.1.3 A cet égard, la quête du Chef de la Police semble ambiguë, voire embrouillée. Cela tient sans doute à son apparente duplicité. D'une part, le Chef travaille à réprimer la révolte pour accéder au pouvoir : "La révolte matée, et matée par moi, et moi porté par la Nation, appelé par la reine, rien ne saurait m'arrêter, proclame-t-il. C'est alors seulement que vous verrez qui je suis vraiment" (36). D'autre part, et corrélativement, il aspire à faire partie de la "Nomenclature" (37) du bordel, comme il le précise à Madame Irma :

34 HS, 209.

35 Bn, 117.

36 Ibid., p. 85.

37 Ibid., p. 122.

Mais, j'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse. Ici, elle m'apparaîtra dans le soleil terrible du plaisir et de la mort (38).

On voit que cette quête n'est double qu'en apparence : il s'agit de se constituer en héros par ses actes pour éventuellement servir de modèle d'héroïsme aux clients du bordel. Car, contrairement à ceux-ci, le Chef entend s'imposer comme origine et non comme réplique : "Non le cent millième reflet d'un miroir qui se répète, je serai l'Unique, en qui cent mille veulent se confondre" (39).

Sa quête l'oblige donc à s'irréaliser dans une image toute-puissante qui lui tient lieu d'être. Il ne manque pas de le souligner à Madame Irma, la maîtresse de la maison d'illusions : "Pour le moment je dois agir. Après... Après, tout ira tout seul. Mon nom agira à ma place" (40). D'ailleurs, ce déplacement du personnage vers l'image se propose comme un parcours mortifère qui aboutit à la fixité. Le Chef remarque que "(...son) personnage, hélas, est encore en mouvement" (41) et,

38 Ibid., p. 85.

39 Ibid., p. 119.

40 Ibid., p. 90.

41 Ibid., p. 122.

suivant l'association héroïsme-mort propre à la tradition grecque qu'il rappelle en évoquant le nom d'Alexandrie (42), il se complaît à imaginer "son" tombeau. "J'aurai mon tombeau, Irma. Et toi, quand on posera la première pierre, tu seras à la meilleure place" (43).

La mise au tombeau, sur laquelle se termine la pièce, correspond ici à l'accession au "rôle" dans la mesure où le Chef s'intègre ainsi au répertoire du bordel. Une fois qu'il y est "représenté", il ne lui reste plus effectivement qu'à disparaître dans le tombeau qui lui est réservé par Madame Irma et qui est décrit comme étant la "parure définitive" (44) du bordel, la "couronne de l'édifice" (45). Peu importe au Chef que son image ait été "châtrée" par Roger, son analogon, "ce plombier (qui) ne savait pas jouer" (46), puisque la sidération de l'image a déjà fait son oeuvre et l'a détaché du reste : "Vous avez vu? Vous m'avez vu? Là, tout à l'heure, plus grand que grand, plus fort que fort, plus mort que mort? Alors je n'ai plus rien à faire avec vous" (47). La quête du Chef se résume donc à sa volonté de

42 Ibid., p. 85.

43 Ibid.

44 Ibid., p. 74.

45 Ibid.

46 Ibid., p. 133.

47 Ibid. C'est moi qui souligne.

s'exclure du monde et de s'abstraire dans une image où il prend "ses véritables dimensions" (48).

Le fait de renoncer au monde semble d'ailleurs être l'une des caractéristiques des autres personnages à vocation héroïque. Yeux-Verts se coupe du monde par son crime qu'il compare à un "grand saut dans le vide" (49); Claire s'associe à "l'espèce odieuse et vile" (50) des domestiques qui, selon elle, "n'appartiennent pas à l'humanité" (51); Village se noircit le visage pour se distancier des Blancs et ne peut faire allusion à sa vie "réelle" au cours du simulacre; Saïd se veut de plus en plus abject et ne se rallie ni à la cause des Arabes ni à celle des colonisateurs. Mais, s'ils s'excluent du monde, les héros espèrent tous accéder à l'image. Celle-ci est une viva nuova comparable à ce bondissement de l'être au coeur de l'image auquel le narrateur aspire dans Journal du voleur. "Quand pourrai-je enfin bondir au coeur de l'image, écrit-il, être moi-même la lumière qui la porte jusqu'à vos yeux" (52). Il s'agit en quelque sorte du passage du personnage au "rôle" qui s'accomplit à chaque fois au détriment du monde. Le parallélisme entre le

48 "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 28.

49 HS, 205.

50 B, 171.

51 Ibid.

52 Journal du voleur, op. cit., p. 245.

rôle et l'image est d'autant plus évident qu'ils s'associent tous les deux à la mort.

De fait, comme le suggère la présence du tombeau dans Le Balcon, la quête héroïque s'apparente toujours à la mort chez Genet. Ainsi en est-il dans Haute surveillance où le héros tire sa force de sa mort prochaine. "Dans un mois, précise-t-il, j'aurai passé sous le couteau. D'un côté de la machine j'aurai ma tête et mon corps de l'autre. Alors je suis terrible. Terrible! (...) je suis un homme mort!" (53) Cette association du héros à la mort est d'ailleurs accentuée dans l'une des premières versions de la pièce que signale Maggie Megaw (54) où le personnage de Yeux-Verts est surnommé Harcamone par le gardien, allusion on ne peut plus manifeste au héros du roman Miracle de la rose qui a aussi tué une fillette et dont la mort inévitable est également valorisée. Le narrateur indique :

En quittant la Santé pour Fontevrault, je savais déjà qu'Harcamone attendait son exécution. A mon arrivée, je fus donc saisi par le mystère d'un de mes anciens camarades de Mettray, qui avait su, notre aventure à nous tous, la pousser jusqu'à sa pointe la plus ténue : la mort sur l'échafaud qui est notre gloire. Harcamone avait

53 HS, 192.

54 Maggie Megaw, "Jean Genet's Haute surveillance : A Study of the Manuscripts", in Library Chronicle of the University of Texas, 14, 1980, p. 77.

"réussi" (55).

Même valorisation de la mort dans Les Bonnes où, à la toute fin, Claire demande à sa soeur de l'aider à mettre son plan suicidaire à exécution. Elle lui dit :

Tu es lâche. Obéis-moi. Nous sommes tout au bord Solange. Nous irons jusqu'à la fin. Tu seras seule pour assumer nos deux existences. Il te faudra beaucoup de force. Personne ne saura au bagne que je t'accompagne en cachette. Et surtout, quand tu seras condamnée, n'oublie pas que tu me portes en toi. Précieusement. Nous serons belles, libres et joyeuses! (56)

La mort se présente ici comme un geste triomphal qui réalise la symbiose que Claire évoquait plus haut en une image splendide : "Solange, à nous deux, nous serons ce couple éternel, du criminel et de la sainte. Nous serons sauvées, Solange, je te le jure, sauvées!" (57) Par ailleurs, le jeu des bonnes, qui conduit Claire au suicide, se sacralise dans le discours de celle-ci : elle seule le désigne à deux reprises comme une "cérémonie" (58) alors que sa soeur le réduit le plus souvent à un "jeu".

55 Miracle de la rose, op. cit., p. 10.

56 B, 176.

57 Ibid., p. 156.

58 Cf. les pages 148 et 152.

Dans les deux cas précités, la mort met un terme à la quête héroïque et s'inscrit comme une valeur théologique. Si Les Bonnes se termine sur le suicide de Claire qui doit réaliser la symbiose "du criminel et de la sainte", Yeux-Verts finit par accepter sa condition d'assassin condamné à mort. "C'est aujourd'hui que je m'installe complètement dans le malheur, conclut-il, et que j'en fais mon ciel" (59). De plus, s'il avoue ne pas avoir accepté tout de suite son sort et avoir tout fait pour "remonter le temps, défaire (s)on travail, revivre jusqu'avant le crime" (60), il en vient à envisager la mort comme une marque distinctive qui n'appartient qu'à lui, comme Lefranc l'apprend à ses dépens :

Et tu te croyais capable de devenir, tout seul, sans le secours du ciel, devenir aussi grand que moi! Me dépasser peut-être? Mais malheureux, tu ne sais pas qu'il est impossible de me dépasser? Je n'ai rien voulu de ce qui m'est arrivé. Tout m'a été donné. Un cadeau du bon Dieu ou du diable, mais quelque chose que je n'ai pas voulu (61).

Sélective ou salvatrice, la mort se présente dans les deux pièces

59 Cette réplique est absente de la version définitive de la pièce dans laquelle Genet a élagué la fin. On se reportera à l'édition du "Manteau d'Arlequin", Paris, Ed. Gallimard, [1970], p. 53.

60 HS, 197.

61 Ibid., p. 213.

comme la résolution de la quête héroïque : elle "décolle" (62) Yeux-Verts de terre et place Claire dans cet "au-delà" magnifié qu'elle s'attribue au début de la pièce. "Tu n'es pas aussi au-delà que moi" (63), déclare-t-elle à sa soeur.

Les quêtes de Village et de Saïd, les deux derniers héros, possèdent les mêmes caractéristiques, bien qu'elles se centrent davantage sur l'exclusion sociale. Il s'agit moins ici de mourir au monde que de s'en exclure radicalement. On ne s'étonne pas que la critique, faisant suite à Richard N. Coe, ait parlé à propos des Nègres et des Paravents d'un certain engagement politique. Cette tentation est d'autant plus grande que la dernière partie de l'oeuvre de Genet prend explicitement la défense des Black Panthers, de la bande à Baader et surtout des Palestiniens (64). Coe, cependant, ne se méprend pas sur le sens

62 Ibid., p. 202. "Moi, dit Yeux-Verts, je suis décollé de terre. La vie me fatigue". On pourrait rapprocher cette décollation dans Haute surveillance à l'émasculatation dans Le Balcon. Si l'une est revendiquée par le héros comme une marque distinctive, l'autre est déniée par le Chef de la Police qui accuse son analogon, Roger, d'avoir mal joué son rôle. Ajoutons que l'acte mutilateur se sexualise dans la dernière pièce qui, par ailleurs, se situe pour une large part dans un bordel.

63 B, 155.

64 Mentionnons à cet égard l'introduction de Genet aux lettres de George Jackson (Les frères de Soledad) où il fustige le racisme de l'Amérique blanche, sa préface aux écrits des prisonniers de la fraction de l'armée rouge (que la presse à sensation a appelé "la bande à Baader") où il pose le terrorisme comme la réplique à la brutalité de la société allemande, enfin son dernier texte, Un captif amoureux, entièrement consacré aux Palestiniens.

de cette politisation théâtrale : "But in actual fact, politics are the means, not the end; in these plays, the real end is hatred" (65). C'est justement en fonction de cette haine, qui sépare les Nègres des Blancs, les Arabes des Européens, que Village et Saïd se transforment en héros.

Voyons d'abord le cas de Village. Celui-ci est un assassin sans victime, donc un faux assassin. C'est qu'il est avant tout comédien, comme le maître de cérémonie le précise d'emblée : "La distance, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence --car nous sommes aussi des comédiens" (66). Or, sa quête se complique du fait qu'elle se trouve doublée par le jeu : en tant que Nègre, il aspire à aimer Vertu et, en tant que comédien, il doit représenter le meurtre d'une Blanche afin d'être jugé par les membres de la cour. Irréconciliables, ces deux quêtes --l'une individuelle et l'autre collective-- ne peuvent coexister dans le rituel, sinon sous la forme de ruptures dans le jeu lorsque le héros passe de l'une à l'autre. Neige nous en donne un exemple concluant qui se traduit par la crainte de Village : "Car vous aussi vous redoutez ce moment (le rituel). Peut-être parce que pour un temps l'action

65 Richard N. Coe, The Vision of Jean Genet, New York, Grove Press Inc., 1968, p. 258.

66 N, 85.

vous séparera de Vertu" (67). Archibald cherche d'ailleurs à occulter la quête individuelle de Village : "Attention, Village, n'allez pas évoquer votre vie hors d'ici" (68). Aussi, ce dernier avoue que "cette cérémonie (lui) fait mal" (69). "Tu es un nègre et un comédien, ajoute Archibald. Ni un ni l'autre ne connaîtront l'amour" (70).

S'il doit renoncer à l'amour au cours du rituel, c'est que sa fonction l'oblige à se conformer à une image précise. Celle-ci se compose de certains traits caricaturaux que l'idéologie "blanche" prête volontiers aux Noirs. En cela, la pièce met nos propres préjugés en scène et les retourne contre nous. "Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, affirme Archibald, que cette image les fasse grincer des dents!" (71) Ainsi, Village n'est pas un Nègre, dont Genet met railleusement en question la couleur dès l'exergue (72), mais "notre" Nègre, c'est-à-dire celui que l'on imagine

67 Ibid., p. 98.

68 Ibid., p. 99.

69 Ibid., p. 101.

70 Ibid., p. 102.

71 Ibid., p. 101.

72 Ibid., p. 79. Genet écrit : "Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?"

(...) puant, lippu, camus, mangeur, bouffeur, bâfreur de Blancs et de toutes les couleurs, bavant, suant, rôtant, crachant, baiseur de boucs, toussant, pétant, lécheur de pieds blancs, feignant, malade, dégoulinant d'huile et de sueur, flasque et soumis (...) (73).

Par ailleurs, l'image préserve ici son sens visuel dans la mesure où Village est désigné par Genet comme un être chosifié en une caricature de Noir :

Quand Bobo enduit de cirage la figure de Village, elle doit le faire avec beaucoup de soins (...) Elle applique les couleurs comme le fait un peintre sur sa toile, en se reculant pour apprécier. Les autres Nègres, comme les visiteurs d'un musée, apprécient aussi, la tête penchée... (74)

Correspondre à l'image, si caricaturale qu'elle soit, implique ici que Village s'absente en quelque sorte de "sa" vie pour endosser le "rôle" de héros, voire le masque noir du Nègre. On voit ici que le rôle de Village dans la fiction ne correspond pas au rôle héroïque qu'il doit endosser au cours de la cérémonie, et que le premier doit être occulté au profit du second.

L'exclusion de Saïd dans Les Paravents est encore plus radicale. En plus de se voir séparé des Européens par sa race,

73 Ibid., p. 94.

74 PJN, 77.

il se distingue également des siens par ses actes qui en font un voleur et un traître. Il est intéressant de noter à cet égard que Saïd se transforme à partir du cinquième tableau où on le traite de voleur pour la première fois. Lorsqu'il sort de prison, sa Mère remarque : "Mais c'est vrai que tu as changé" (75). La tentation est grande de faire ici le rapprochement avec le jeune Genet dont l'aventure, selon le célèbre aphorisme sartrien (76), est justement d'avoir été nommé voleur. Qu'il s'agisse ou non d'un biographème, cette nomination n'en reste pas moins la première étape de sa sanctification. Rédempteur, comme son nom semble l'indiquer (le Bienheureux en arabe), c'est par le Mal que Saïd entend se particulariser. Il avance, toujours plus abject, vers le "pays du monstre" (77) qui résume symboliquement le but de sa quête et que Leïla explique en une étrange prière :

Mais moi, je veux --c'est ma laidure 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.

75 P, 200.

76 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 57. "Son aventure, affirme Sartre, c'est d'avoir été nommé : il en est résulté une métamorphose radicale de sa personne et de son langage. Par cette nomination cérémonieuse qui le transformait à ses propres yeux en objet sacré on donnait le départ à cette lente progression qui fera de lui un jour un "Prince des Voleurs" et un poète".

77 P, 287.

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 que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille (78).

Tel est le programme qui doit conduire Saïd à l'héroïsme qui se détermine ici par la négative (avoir un chagrin sans retour, être sans espoir, se vouer au mal, ne connaître que la haine, refuser la douceur de la nuit, etc.). "Si je réussis, affirme-t-il enfin, plus tard on pourra dire --et de n'importe qui, je le déclare sans me vanter-- : "A côté de Saïd, c'est du nougat!" Je te le dis, je suis en train de devenir quelqu'un" (79). Sa quête reste éminemment individuelle et il mourra avant d'avoir pu se rallier à une cause, que ce soit celle des colons ou celle des révolutionnaires arabes. Le héros se veut irrécupérable et s'apparente en cela au narrateur du Journal du voleur, le récit le plus autobiographique de Genet, qui vit selon

78 Ibid., p. 288.

79 Ibid., p. 289.

"une morale inverse de celle qui régit ce monde" (80). C'est d'ailleurs cet individualisme forcené qui est la marque distinctive de Saïd et que célèbre Ommou à la fin de la pièce :

Et si nous avons pu aller jusqu'au
bout, ou presque, de nos ivresses,
sans souci des regards qui nous
jugeaient, c'est parce que nous
avons la chance de l'avoir --pas
comme modèle, non, pas comme modè-
le!-- de t'avoir toi, le couple que
tu étais avec Leïla... (...) Pas
comme modèle, non. Comme drapeau
(81).

En ce sens, Village et Saïd ont tous les deux pour tâche de "mérite(r) le mépris du monde" (82), de refuser le modus vivendi et de se retourner contre l'éthologie dominante, tantôt par la caricature tantôt par l'inversion des valeurs.

Ces premières analyses concernant la quête héroïque permettent d'établir une équivalence entre les notions d'image, de mort et de rôle chez Genet. Dans tous les cas cités, on a pu remarquer un même dynamisme binaire centré sur l'exclusion et la réification : le personnage s'exclut du monde pour finalement s'absorber dans une image héroïque. En effet, qu'il s'agisse d'un jeu ou d'une consécration, cette transformation s'accomplit

80 Journal du voleur, op. cit., p. 206.

81 P, 365.

82 Ibid., p. 279.

toujours au terme d'un rituel où le personnage devient une espèce de "signe hiératique" (83) auquel le narrateur de Journal du voleur assimile le héros. Hiératique, en ce sens que le personnage se fige alors en une "image dé-fi-ni-ti-ve" (84) selon la formule de l'un des photographes du Balcon, selon Sartre aussi qui dit ailleurs que "l'homme de Genet, créature de l'orgueil, s'arrache à l'être pour se cantonner dans le pur parafre" (85).

Or, tout se passe comme si l'image héroïque correspondait à chaque fois à une prise de rôle qui se confond avec la fixité de la mort : Yeux-Verts "s'installe" (86) dans le malheur du condamné à mort, Claire revêt la robe de Madame pour boire le tilleul mortel, le Chef de la Police se met au tombeau aussitôt qu'il accède à la "Nomenclature" (87) du bordel, Village doit renoncer à la vie pour endosser son "rôle de convention" (88) et

83 Journal du voleur, op. cit., p. 108.

84 Bn, 112.

85 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 401.

86 Cf. l'édition du "Manteau d'Arlequin", Ed. Gallimard, op. cit., p. 53. Dans la version définitive de la pièce parue dans la collection Folio, op. cit., Genet continue d'insister sur le fait que le héros finit par accepter son sort : "Ce n'est rien savoir du malheur si vous croyez qu'on peut le choisir? Le mien m'a choisi. J'ai tout essayé pour m'en dépêtrer. J'ai lutté, boxé, dansé, j'ai même chanté et l'on peut en sourire, le malheur je l'ai d'abord refusé. C'est seulement quand j'ai vu que tout était foutu que j'ai compris : il me le fallait total", p. 111.

87 Bn, 122.

88 PJN, 78.

Saïd rentre au village pour être sanctifié et mourir peu après. On sait du reste que Genet considère la mort comme un arrêt des signes qui donne son plein sens à la vie, comme en témoigne cette déclaration :

La mort transforme tout, les perspectives changent; tant qu'un homme est vivant, tant qu'il peut infléchir sa pensée, tant qu'il peut donner; vivant, donner le change, tant qu'il peut essayer de dissimuler sa véritable personnalité, par des négations ou des affirmations, on ne sait pas très bien de qui il s'agit. Une fois mort, tout se dégonfle. L'homme est fixé et on voit autrement son image (89).

C'est ainsi que le narrateur du Journal du voleur peut conclure que la mort est "surtout le regard de notre propre image dans un miroir idéal qui nous montre resplendissant éternellement (jusqu'à l'usure de cette lumière qui portera notre nom)" (90).

89 "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 28.

90 Journal du voleur, op. cit., p. 238.

1.2 La particularisation du héros

Si les critères qui précèdent, à savoir le degré de présence de certains personnages dans le discours et sur scène, leur typisation et la nature de leur quête permettent d'identifier la figure génétienne du héros, ils ne servent pas pour autant à la particulariser. Car le héros ne se signale pas seulement par le nombre de ses apparitions, la densité de ses répliques, sa conformité à un type ou la nature de son parcours narratif, mais par les attributs particularisants dont l'investit un texte. Or, les personnages à vocation héroïque ont en commun un certain nombre de signes qui opèrent sous une même figure un certain nombre de regroupements. Genet leur prête en fait trois sortes de marques différentielles : les unes portent sur la caractérisation physique et asociale du héros alors que les autres concernent davantage la duplication de la figure héroïque dans l'univers théâtral. Si les marques physiques et asociales renvoient à la qualification du héros, sa duplication ne s'explique que par rapport aux liens qu'il entretient avec certains personnages qui évoluent à ses côtés.

1.2.1 De toutes les déterminations physiques du héros, la plus évidente concerne le sexe : tous les héros sont mâles, à la seule exception de Claire. Nul besoin ici d'évoquer l'étymologie grecque du mot héros qui contient déjà le sème de masculinité, dans la mesure où le corps masculin est l'objet d'un investissement massivement érotique chez Genet. Même le cas de Claire, selon l'analyse de Sartre, ne constitue pas une exception à proprement parler, si l'on tient compte de l'avertissement de Notre-Dame-des-fleurs où l'auteur réduit la féminité à un travestissement affiché :

S'il me fallait faire représenter une pièce de théâtre où des femmes auraient un rôle, j'exigerais que ce rôle fût tenu par des adolescents, et j'en avertirais le public, grâce à une pancarte qui resterait clouée à droite ou à gauche des décors durant toute la représentation (91).

Attitude franchement phallogocentrique qui traverse l'oeuvre de Genet, de la "lourde braguette" (92) du Condamné à mort à l'érotisation du pantalon de Saïd au troisième tableau des Paravents.

91 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 253.

92 J. Genet, Poèmes, Décines, Éd. de l'Arbalète, [1983], p. 14.

Aussi, pour reprendre l'expression de Kate Millett, les personnages héroïques se présentent le plus souvent comme des "fétiches de la masculinité" (93), chosifiés en un phallus séducteur et tout-puissant. Ainsi, aux yeux de Divine, celui-ci s'incarne dans le personnage de Mignon, à un point tel qu'il finit par le supplanter :

La verge de Mignon est à elle seule Mignon tout entier. Si Divine consent à voir en son homme autre chose qu'un sexe chaud et violacé, c'est qu'elle peut suivre la rigidité, qui se continue jusqu'à l'anus, et deviner qu'il va plus avant dans son corps, qu'il est ce corps de Mignon bandé et terminé par un visage pâle, exténué, un visage d'yeux, de nez, de bouche, de joues plates, de cheveux bouclés, de gouttelettes de sueur (94).

Dans Journal du voleur, le narrateur affirme de Stilitano que "tout son éclat, sa puissance, avaient leur source entre ses jambes" (95) et raconte que celui-ci va même jusqu'à accentuer sa virilité. "A l'intérieur de son pantalon, précise-t-il, il avait épinglé une de ces grappes postiches dont les grains, de mince

93 Kate Millett, La politique du mâle, Paris, Éd. Stock, 1979, p. 376.

94 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., pp. 88-89.

95 Journal du voleur, op. cit., p. 27.

cellulose, sont bourrés de ouate" (96).

Cette glorification du phallus se retrouve également dans la production théâtrale. Si Yeux-Verts revendique le titre d'"homme" (97), le Chef de la Police se laisse persuader "d'apparaître (au bordel) sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille" (98). Et, plus explicitement encore, Village s'invente une virilité redoutable lors du récit du meurtre de la Blanche :

J'étais donc tapi dans l'ombre.
Et je lui murmurais : écoutez
chanter mes cuisses. Écoutez!
(Il fait jaillir sous son pantalon sa cuisse.) Ce bruit,
c'est le miaulement des panthères et des tigres. Elles plient?
Mes léopards s'étirent. Si je me déboutonne, c'est un aigle des Grands Empires qui fondera de nos neiges jusqu'à vos Pyrénées (99).

De plus, cette mégalomanie phallique coïncide à chaque fois avec l'affirmation de la force héroïque. Ainsi, Yeux-Verts proclame aux deux autres réclusionnaires : "Je suis plus fort que vous et

96 Ibid., p. 57.

97 HS, 206. Yeux-Verts : "Vous pouvez vous foutre de ma gueule, j'ai des droits. Je suis l'homme".

98 Bn, 116.

99 N, 117.

"j'ai tous les droits" (100). Le Chef de la Police se dit "l'homme fort du pays" (101) et Village s'exclame qu'"(il est) fort!" (102) Exemples d'autant plus appropriés que le narrateur de Journal du voleur affirme que "policiers et criminels sont l'émanation la plus virile de ce monde" (103).

A cette valorisation phallique s'ajoutent deux marques que Jacques Scherer signale comme "aussi nombreuses que banales" (104) dans la dramaturgie classique en France et que la culture populaire, notamment le cinéma, a assimilées à l'héroïsme : la beauté et la jeunesse. Genet romancier n'hésite certainement pas à décrire le corps de ses "compagnons rêverisés" (105). Entre autres exemples, Mignon, l'homme-fétiche de Notre-Dame-des-fleurs, s'impose d'abord par son corps dont la beauté typique s'actualise en une image précise : "Signalement de Mignon : taille 1,75 m, poids 75 kg, visage ovale, cheveux blonds, yeux bleu-vert, teint mat, dents parfaites, nez

100 HS, 206.

101 Bn, 104.

102 N, 104.

103 Journal du voleur, op. cit., p. 220.

104 Jacques Scherer, La dramaturgie classique en France, Paris, Librairie Nizet, [1983], p. 21.

105 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 46.

rectiligne" (106). Ce portrait par énumération est d'ailleurs complété par la remarque suivante : "Il était jeune aussi, presque autant que Divine, et j'aimerais qu'il le demeurât jusqu'à la fin du livre" (107). Si le théâtre ne lui permet pas un tel degré de précision, le personnage devant être pris en charge par une personne, Genet essaie néanmoins de distinguer physiquement le héros en recourant le plus souvent à des attributs mélioratifs.

Ainsi, dans Haute surveillance, Maurice insiste-t-il sur la beauté irrésistible de Yeux-Verts, laquelle captive apparemment sa femme : "Oh! Yeux-Verts, ne fais pas de bruit. Ta souris, tu la reverras. Tu es trop beau gosse. Elle est prise. Où veux-tu qu'elle aille?" (108). Le héros lui-même fait valoir sa beauté et sa jeunesse comme des marques distinctives :

Qui connaissez-vous dans la for-
teresse, à tous les étages qui
puisse se mettre aussi haut que
moi? Lesquels sont aussi jeunes
que moi? Aussi beaux que moi,
ayant connu un aussi grand mal-
heur? (109)

Objet du désir de tous, Yeux-Verts est aussi le seul détenu à

106 Ibid., p. 44.

107 Ibid.

108 HS, 186.

109 Ibid., p. 196.

posséder une femme qui, comme Lefranc ne manque pas de le faire remarquer à Maurice, lui renvoie l'image de sa beauté : "Tu n'as pas compris que tu ne comptes pas? Que c'est lui l'homme! En ce moment il s'accroche au grillage, regarde-le. Il se recule pour que sa femme le détaille mieux! Mais regarde-le!" (110) Du reste, Yeux-Verts est le seul personnage qui ait sur la peau un véritable tatouage qui représente la beauté de sa femme. A la seule vue de celui-ci, Maurice s'exclame : "Elle est belle!" (111). Le héros n'a donc pas sa femme "dans" la peau, mais "sur" la peau. Prenant ainsi sur lui la représentation féminine, Yeux-Verts en arrive à la conclusion qu'il forme "un beau couple" (112). Expérience fusionnelle proche de l'androgénéité qui trouble Maurice : "Quand déjà je la vois à travers toi, je deviens fou" (113).

Dans Les Bonnes, la beauté ne se signale plus comme un attribut du héros, mais comme un idéal qui s'intègre au jeu des bonnes. Dans une réplique à Claire, Madame lui suggère d'aspirer

110 Ibid., p. 191.

111 Ibid., p. 194.

112 Ibid.

113 Ibid.

à la beauté : "Tu es encore jeune, embellis-toi, ma fille" (114). C'est exactement ce à quoi Claire s'emploie au cours de la cérémonie. Car, s'il est précisé que Claire est la cadette, la beauté ne s'acquiert ici que dans et par le jeu, comme notre héroïne l'indique à sa soeur dès le début de la pièce : "Je serai belle. Plus que vous ne le serez jamais. Car ce n'est pas avec ce corps et cette face que vous séduirez Mario" (115). S'appropriier l'identité de Madame, c'est avant tout revêtir ses robes et accéder ainsi à sa beauté clinquante. Celle-ci s'oppose en tous points à la soumission des bonnes :

Sa beauté! Ses diam's! C'est facile d'être bonne, et souriante, et douce. Quand on est belle et riche! Mais être bonne quand on est une bonne! On se contente de parader pendant qu'on fait le ménage ou la vaisselle (116).

Aussitôt que Solange voit sa soeur métamorphosée en Madame, elle s'exclame à trois reprises : "Vous êtes belle!" (117) Si Claire attend d'avoir passé la robe blanche, qui représente à ses yeux

114 B, 166. D'ailleurs, dans une version antérieure publiée chez Pauvert en 1954, Madame marquait ainsi sa préférence pour Claire : "Tu vois, j'ai toujours pensé que tu avais beaucoup de goût et que tu valais mieux qu'une domestique", p. 127.

115 Ibid., p. 140.

116 Ibid.

117 Ibid., p. 171.

"le deuil des reines" (118), pour boire le tilleul empoisonné, c'est peut-être pour mieux se figer en beauté.

Tout autre est le portrait physique du héros dans Le Balcon. S'il n'y a aucune allusion à la jeunesse ou à la beauté du Chef de la Police, et si rien ne laisse entendre que son reflet le soit davantage (119), celle-ci s'inscrit tout de même dans le discours de l'Esclave qui a pour fonction de chanter les vertus du héros : "Vous êtes si beau, dit-il à Roger. Si beau que je me demande si vous resplendissez ou si vous êtes toute l'ombre de toutes les nuits" (120). Subtil et complexe tourniquet de l'énonciation où la voix emphatique de l'Esclave valorise Roger pour béatifier en retour le Chef de la Police qui accède ainsi aux figurations du bordel. En outre, pour ce qui est de la jeunesse du héros, il est intéressant de noter que l'onomastique génétienne prête au prénom Roger une valeur particulière dans Notre-Dame-des-fleurs en l'associant à un "nom petit garçon" (121).

118 Ibid., p. 142.

119 Bn, 88. Madame Irma, à Carmen : "Roger. Le plombier. Tu l'imagines comment! Jeune, beau? Non. Quarante ans. Trapu. L'oeil ironique et grave".

120 Ibid., p. 130.

121 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 45.

Nulle équivoque dans Les Nègres où Village, tout comme Yeux-Verts, est sûr de sa beauté qu'il proclame sans vergogne : "Je suis beau (...)" (122), sauf qu'elle se définit ici par opposition à la beauté "blanche". Les allusions à son "grand corps d'ébonite" (123) où se mire la brousse africaine sont légion au cours du rituel. Par ailleurs, il existe dans le premier roman de Genet un autre Nègre nommé Village dont le narrateur vante la beauté virile. "Clément Village emplissait la cellule d'une odeur plus forte que la mort (...). Il semblait que son extraordinaire puissance sexuelle était suffisante pour me calmer" (124). "Clément était beau. Vous savez par Paris-Soir qu'il fut tué, lors de la révolte de Cayenne. Mais il était beau. Peut-être était-il le plus beau nègre que j'aie jamais vu" (125). Ce héros hérite donc de la beauté et de la virilité magnifiée de son ancêtre romanesque. D'autre part, s'il n'est pas question de son âge, Village n'en est pas moins qualifié par le Valet de "charmant négriillon!" (126)

Si l'héroïsme génétien a misé jusqu'ici sur la beauté du héros, soit en la lui attribuant, soit en la faisant proclamer

122 N, 104.

123 Ibid., p. 124.

124 Notre-Dame-des-fleurs, op. cit., p. 175.

125 Ibid., p. 190.

126 N, 89.

par ses idolâtres, celle-ci se renverse en laideur dans Les Paravents. Jeune, cependant, Saïd l'est : la couche didascalique mentionne effectivement qu'il a 20 ans. Mais, sa laideur est partout attestée, qu'il s'agisse "des pustules jaunâtres --ou verdâtres" (127) dessinées sur ses joues ou de sa puanteur qui "contamine" (128) les travailleurs de Sir Harold. C'est Leïla qui le caractérise physiquement de la façon la plus succincte, en s'adressant à la Mère : "La nuit, vous croyez que j'épouse Saïd qui n'a pas un sou? Et qui n'est pas beau? Et qu'aucune femme ne regarde? Quelle femme s'est déjà retournée sur Saïd?" (129) Ce renversement de la beauté en laideur a pour effet de radicaliser l'exclusion sociale du héros, la laideur n'étant pas compensée par une valorisation morale. Au contraire, la laideur rejoint ici l'abjection, la concrétisation en quelque sorte, et Ommou la glorifie autant que Maurice encense la beauté de Yeux-Verts :

Et qu'est-ce donc, Messieurs, demande la prophétesse, que prendre le deuil, sinon s'enlaidir? Se couvrir de crêpe, de cendres, de boue, de mouches, de bouse de vache, laisser que pousse la barbe, que s'amasse la crasse dans les replis de la peau, se crever les yeux, se raboter les doigts, qu'est-ce donc, Messieurs, que

127 P, 170.

128 Ibid., p. 241.

129 Ibid., p. 183.

prendre le deuil? (Avec ferveur)
Que Saïd soit béni! (130)

La beauté du premier héros et la laideur du dernier ont donc la même fonction démarcative. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si l'un porte sur sa peau l'image d'une belle femme alors que l'autre épouse "la femme la plus laide du monde" (131).

1.2.2 Les caractéristiques asociales du héros génétien concernent à la fois sa position dans le monde, sa désignation et son origine. Or, tous les héros de Genet partagent une même condition spatiale : la réclusion, qu'il s'agisse de la prison, de la chambre de Madame, du bordel ou du théâtre. Les romans nous ont familiarisés avec ces lieux clos, la plupart du temps carcéraux, retranchés du monde et, à cause de cela même, associés à la mort. Entre autres exemples, celui-ci où le narrateur du Miracle de la rose exprime clairement la relation mortifère qui s'instaure entre les détenus et la prison :

Ils forment si naturellement la population de la prison et, avec eux, je me découvre de si exacts liens, rapports qui sont d'intérêt, d'amitié ou de haine, que, me sentant de si près participer à ce monde, j'ai l'horreur de me savoir exclu de l'autre, le vôtre,

130 Ibid., p. 314.

131 Ibid., p. 288.

au moment même que je conquérais les qualités grâce auxquelles on peut y vivre. Je suis donc mort. Je suis un mort qui voit son squelette dans un miroir, ou un personnage de rêve qui sait qu'il ne vit que dans la région la plus obscure d'un être dont il ignorera le visage, éveillé. Je n'agis plus et je ne pense plus qu'en fonction de la prison, mon activité se limite à son cadre. Je ne suis qu'un homme puni (132).

Le thème sépulcral refait donc ici surface pour s'associer étroitement à l'isolement carcéral.

Yeux-Verts et Saïd, aux deux extrémités de la production théâtrale de Genet, connaissent aussi la prison. Celle-ci constitue en fait le seul décor dans Haute surveillance. Le dramaturge précise qu'il s'agit d'"une cellule de forteresse" (133). De plus, il semble l'associer à un labyrinthe qui, mythologiquement parlant, est le lieu initiatique par excellence où le héros doit abjurer la vie et passer chez les morts. "L'intérieur de la cellule en maçonnerie dont les pierres taillées sont apparentes, ajoute-t-il, doit faire supposer à la prison une architecture très compliquée" (134). Yeux-Verts en vient d'ailleurs à s'identifier à cet espace qui l'isole et qui

132 Miracle de la rose, op. cit., pp. 44-45.

133 HS, 181.

134 Ibid.

le magnifie :

Vous m'entendez, clame-t-il, je suis la forteresse! Dans mes cellules je garde des costauds, des voyous, des soldats, des pillards! Méfiez-vous! (...) Je suis la forteresse et je suis seul au monde (135).

Le seul mot de forteresse suffit ici à transformer la prison en quelque lieu merveilleux qui résiste au monde extérieur. Il ajoute : "La prison est à moi et j'en suis le maître" (136). Enfin, il importe de signaler que, contrairement au héros, les deux autres réclusionnaires sont promis à une libération prochaine : Lefranc doit sortir de prison "après-demain" (137) et Maurice parle d'aller tuer la femme de Yeux-Verts dès qu'il sera libéré.

Malgré la disparité des lieux scéniques dans Les Paravents, la prison paraît dans trois tableaux (V, XI, XVI) et s'inscrit 23 fois dans la partition textuelle. Elle s'intègre à la quête de Saïd qui demande au Cadi de lui "ouvrir et fermer la porte de la prison" (138) et qui y élit régulièrement domicile au cours de la pièce, comme l'indique Leïla : "Alors au gnouf. Avec

135 Ibid., p. 200.

136 Ibid., p. 205.

137 Ibid., p. 201.

138 P, 217.

Saïd. Puisque maintenant on doit aller de village en village, autant aller de prison en prison... Avec Saïd" (139). De mortifère et labyrinthique qu'elle était dans Haute surveillance, la prison se transforme ici en un lieu surélevé qui, par surcroît, s'associe contradictoirement à la liberté du héros. "Dire qu'on pose, pierres sur pierres, dit la Mère, les prisons au sommet des collines, et que ça monte pour arriver jusqu'à la porte" (140). "Saïd fait ce qu'il veut, ajoute-t-elle. Il est en prison" (141). Un exemple tiré de l'oeuvre romanesque nous éclaire sur le sens de cette euphorisation. Le narrateur de Miracle de la rose situe la Centrale de Fontevault dans les hauteurs en dépit de la réalité géographique environnante, substituant ainsi une "altitude idéale" (142) à la "gorge infernale" (143) où est censée se trouver la prison. Cette surélévation est peut-être à comprendre comme une tentative de contrevenir au contrat symbolique du haut et du bas, respectivement qualifiés de moral et d'immoral, auquel fait allusion Bachelard (144) en opposant le cérébral grenier à la

139 Ibid., p. 230.

140 Ibid., p. 197.

141 Ibid., p. 198.

142 Miracle de la rose, op. cit., p. 13.

143 Ibid.

144 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, PUF, 1967.

cave ventrale. Rappelons en outre que la prison, en tant que lieu proscrit, permet à Genet de situer le héros en dehors du monde, au sens physique et moral du terme.

Lieu de prédilection de Genet romancier, la prison a cependant d'autres dérivés dans son théâtre. Claire, le Chef de la Police et Village sont eux aussi relégués dans des lieux clos. Claire est le seul personnage des Bonnes qui n'accède pas à l'extérieur de l'appartement de Madame où elle "étouffe" (145). Cet extérieur lui semble menaçant et elle craint à trois reprises (146) qu'il ne compromette la cérémonie, qu'il s'agisse de la présence inopportune des voisins d'en face qu'elle redoute ou de l'arrivée subite de Madame. Lorsque la tentative d'empoisonnement échoue et que Solange propose à sa soeur de s'enfuir, celle-ci réplique aussitôt : "Partir où? Rejoindre qui? Je n'aurais pas la force de porter une valise" (147). En exagérant un peu, on peut aller jusqu'à dire que Claire se suicide faute de pouvoir s'évader. "Nous avons perdu... conclut-elle. C'est trop tard" (148). Par ailleurs, dans Le Balcon, après avoir franchi l'espace périlleux de la révolte, le Chef de

145 B, 153.

146 Cf. les pages 147, 149 et 172.

147 Ibid., p. 169.

148 Ibid.

la Police se retrouve "coincé" (149) au bordel où il attend d'être représenté. "C'est donc du bordel qu'il me faudra agir" (150), déclare-t-il. Il est aussi le seul personnage de la pièce à ne pas en sortir à la fin, emmuré qu'il est dans son tombeau. Enfin, dans Les Nègres, Village doit s'investir dans l'espace théâtral et devenir un "spectre" (151), selon le mot d'Archibald, pour dissimuler une action supposée réelle "qui se passe ailleurs" (152). "Le Théâtre! s'écrie le maître de cérémonie. Nous jouerons à nous y réfléchir et lentement nous nous verrons, grand narcissé noir, disparaître dans son eau" (153). Même réclusion du héros dans les trois cas, sauf que l'espace carcéral du début finit par se confondre avec l'espace théâtral, comme si les deux se définissaient comme un lieu clos qui s'exclut d'emblée du monde extérieur.

Le héros ne s'intègre pas plus à la société par son nom qui semble au contraire accentuer sa singularité. En fait, onomatourge prodigieux, Genet n'envisage pas le nom comme un

149 Bn, 91.

150 Ibid.

151 N, 101.

152 Ibid., p. 146.

153 Ibid., p. 101.

matricule social, mais comme "le prince des signifiants" (154) selon la formule de Barthes. Son renvoi immédiat à un référent, son cratylisme dirait Genette (155), et sa fonction poétique telle que l'a définie Jakobson (156), en font effectivement un matériau signifiant de premier ordre. Par rapport à l'ensemble de la production théâtrale, la désignation du héros se distingue de trois façons différentes, parfois complémentaires. D'une part, contrairement aux figures du pouvoir qui sont désignées par un titre social (L'Évêque, le Juge, le Général, etc.), le héros est toujours porteur d'un prénom ou d'un surnom. D'autre part, le héros est pourvu dans certains cas d'une double désignation qui combine deux procédés de nomination, par exemple la combinaison d'un titre et d'un prénom (le Chef de la Police + Georges) ou de deux surnoms (Yeux-Verts + Polo les dents fleuries), et la première désignation s'inscrit dans les couches didascalique et dialogique alors que la deuxième se limite au dialogue. Enfin, le nom du héros peut lui conférer un certain statut symbolique que le texte vient corroborer. L'analyse de chacun des personnages héroïques servira à illustrer ces divers procédés. -

154 Roland Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgard Poe", in L'aventure sémiologique, Paris, Ed. du Seuil, 1985, p. 335.

155 Gérard Genette, Mimologiques, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

156 Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. du Seuil, 1963.

Le premier héros n'a pas de nom ni de prénom à proprement parler, mais un surnom : Yeux-Verts. C'est-à-dire, selon l'acception courante, une désignation qui met l'accent sur une caractéristique qui lui est propre. Genet parle, dans Miracle de la rose, de ces "surnoms parfumés" (157) que se donnent les macs comme des "mots d'amour" (158). Ici, le surnom se résume à un trait physique communément associé à la beauté, comme l'atteste une réplique du surveillant à propos de Yeux-Verts et de sa femme : "Elle avait pourtant l'air d'en tenir pour tes yeux verts" (159). Il en est ainsi du deuxième surnom du héros où l'allusion florale sert à enjoliver Yeux-Verts, comme il le rapporte lui-même à ses compagnons de cellule :

Mais si vous m'aviez vu avant,
les mains dans la poche, avec
mes fleurs, avec toujours une
fleur entre les dents! On m'ap-
pelait... Vous voulez le sa-
voir? C'était un beau surnom :
Paulo les dents fleuries! (160)

Surnom d'autant plus intéressant qu'il s'associe au crime qui transforme Yeux-Verts en assassin héroïque, d'après son propre récit :

157 Miracle de la rose, op. cit. p. 185.

158 Ibid.

159 HS, 202.

160 Ibid., pp. 193-194.

Entre les dents j'avais une grappe de lilas. La fille me suivait. Elle était aimantée... Je vous raconte tout, mais que cela vous serve. Après... Après, elle a voulu crier parce que je lui faisais mal. Je l'ai étouffée. J'ai cru qu'une fois morte je pourrais la ressusciter (161).

Par ailleurs, s'il distingue le héros des deux autres personnages qui sont désignés par un patronyme (Lefranc) et par un prénom (Maurice), le surnom s'inscrit aussi dans le texte à la manière d'un titre sacré dont se parent les criminels les plus durs qui émerveillent Yeux-Verts : Le Vengeur, Le Sanglant, L'Avalanche. Il s'agit la plupart du temps de noms communs transformés en noms propres grâce à un procédé de nomination que Derrida appelle la nomination "sans arrondissement" (162) et qui consiste simplement à réduire l'identité d'un personnage à une marque distinctive. On ne s'étonne pas dès lors que le surnom s'applique dans cette première pièce exclusivement au héros criminel.

L'"unicité nominale" (163), comme Genet la désigne dans Miracle de la rose, s'estompe dans la deuxième pièce où Claire se voit attribuer un prénom et un patronyme. Mais c'est surtout son prénom qui la caractérise, son patronyme n'étant mentionné qu'une

161 Ibid., p. 199.

162 Jacques Derrida, Glas, tome 1, Paris, Ed. Denoël/Gonthier, 1981, p. 9.

163 Miracle de la rose, op. cit., p. 93.

fois, à la fin de la longue tirade où Solange se l'approprie comme un titre de gloire venant couronner son crime imaginaire : "Maintenant, dit-elle, nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle" (164). Le patronyme ne se compare donc pas au prénom qui semble d'autant plus riche qu'il est l'objet d'une valorisation symbolique. Par rapport à Solange dont le prénom décomposé (sol + ange) suscite l'image d'un ange déchu, Claire est lumineuse, aérienne, céleste. "Claire est là, réplique Solange lors de la cérémonie, plus claire que jamais. Lumineuse!" (165).

D'autres allusions contribuent à faire de Claire une figure céleste, au sens religieux du terme. Investie de la grandeur de Madame, l'héroïne se compare à la Vierge (166) et relègue sa soeur aux enfers : "Le danger m'auréole, dit-elle, et toi tu n'es que ténèbres..." (167) Solange ne se méprend pas sur le sens de sa remarque et s'empresse d'ajouter : "...inferna-

164 B, 175.

165 Ibid., p. 145.

166 Ibid., p. 142. Claire-Madame : "Je suis une Vierge plus belle, Claire". Notons par ailleurs que dans Le Balcon, Carmen valorise également le rôle de la Vierge qu'elle tient devant l'un des clients du bordel.

167 Ibid., p. 145.

les!" (168) Et si Solange songe à mettre le feu à l'appartement de Madame après l'avoir tuée et trouve le titre d'incendiaire "admirable" (169), Claire est la seule à évoquer le ciel : "Pense au ciel. Pense au ciel. Pense à ce qu'il y a après" (170). Paradigme oppositionnel qui s'inscrit déjà dans les prénoms et qui sert à valoriser l'héroïne. Notons par ailleurs que le prénom de Solange est occulté au cours de la cérémonie. Celle-ci privilégie nettement le personnage de Claire qui prend en charge le rôle de Madame pendant que sa soeur la représente. Claire-Madame veille à ce que Solange ne déroge pas à cette règle. Au "Car Solange vous emmerde!" (171) lancé par sa soeur, Claire rétorque, affolée : "Claire! Claire! (...) Claire, Solange, Claire" (172).

Autre procédé de nomination du héros dans Le Balcon : la profession qui sert de nom au Chef de la Police. Profession qui prend ici la valeur d'une antonomase dans la mesure où elle informe d'emblée le lecteur-spectateur sur sa fonction sociale. Cette désignation par un titre, auquel s'ajoute celui de Héros au huitième tableau, le rapproche des figures du pouvoir et indique

168 Ibid.

169 Ibid., p. 153.

170 Ibid.

171 Ibid., p. 145.

172 Ibid.

déjà l'axe de la quête du Chef de la Police qui renonce à toute individuation dans l'espoir d'accéder au répertoire du bordel en tant que "rôle". A cet égard, le Chef, sans aucun doute le héros le moins individualisé du théâtre de Genet, est l'unique personnage de la pièce qui détienne deux titres. Toutefois, il est aussi pourvu d'un prénom (Georges) qui ne paraît que dans la couche dialogique et que seule Irma utilise à 17 reprises (173). Si elle ne suffit pas à individualiser le personnage plus souvent désigné par ses titres, cette marque d'intimité explique néanmoins cette "vieille tendresse" (174) à laquelle le dramaturge fait allusion dans son propos liminaire et la préférence qu'accorde Irma au Chef de la Police en lui réservant son plus beau salon (175).

Toujours ironiques comme en témoignent à eux seuls les noms de Vertu la prostituée et de Neige la négresse, la nomination se déploie allégrement dans Les Nègres, et le héros ne se distingue des autres personnages que par le fait qu'il est le premier personnage présenté par le maître de cérémonie au début de la pièce. Ce n'est donc pas l'énoncé nominatif qui sert ici à

173 Elle va même jusqu'à employer le diminutif Jojo, p. 67. "Il est malin, mon Jojo!"

174 CJBn, 276.

175 Cf. infra, pp. 184-186, où je m'interroge plus en détail sur le sens de cette intimité et sur sa fonction particulière dans la quête héroïque.

caractériser le héros, mais le rang de présentation qui constitue une marque préférentielle. Une seule opposition signifiante intervient toutefois dans l'ensemble des personnages : c'est celle qui distingue entre le titre qui désigne les membres de la cour et le nom des Nègres qui participent au simulacre. De plus, le maître de cérémonie a tôt fait de mettre en doute l'exactitude des noms de ces derniers. "Menteurs, affirme-t-il, les noms que je vous ai livrés sont faux" (176). Ce brouillage de la référentialité par le nom agit comme un effet de distanciation du réel relégué à l'extra-scène. Comme Ville de Saint-Nazaire --le seul personnage à y accéder-- nous l'apprend, le véritable drame se situe dans la coulisse où un Nègre est jugé et condamné alors que les événements de la scène ne servent qu'à détourner l'attention du public de cette action supposée "réelle". "Le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données, conclut Archibald. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots" (177).

Si fausse qu'elle se veuille, aux dires du maître de cérémonie, l'onomastique dans Les Nègres n'en renvoie pas moins à une condition socio-ethnique immédiatement reconnaissable : la colonisation. Le Missionnaire l'avoue carrément : "On leur a

176 N, 86.

177 Ibid., p. 155.

permis de porter, sur leur corps de suie, les prénoms du calendrier grégorien" (178). On sait que le colonialisme se manifeste avant tout comme une gérance linguistique, et c'est cela que Genet dénonce en prêtant aux Nègres des noms fantaisistes qui parodient l'acte de nomination. Ce procès de la langue, en tant qu'outil de l'idéologie "blanche", s'inscrit explicitement dans le rituel comme Archibald le rappelle : "C'est par l'élongation que nous déformerons assez le langage pour nous y envelopper et nous y cacher : les maîtres procédant par contraction" (179). Le Nègre se reconnaît donc ici à ce qu'on pourrait appeler son "apatridie linguistique", et le patronyme du héros est d'autant plus parlant à cet égard qu'il se trouve constitué d'un substantif majuscule qui signifie un lieu à habiter. Si le nom du héros est en quelque sorte le diminutif de celui de Ville de Saint-Nazaire (village/ville), il renvoie également à la toponymie. L'analogie est ici signifiante, comme mon analyse de la duplication du héros le montrera (180).

L'ethnie se particularise davantage dans Les Paravents où s'inscrit en majorité l'anthroponymie maghrébine que J. M. Thomasseau a commencé à éclairer en étudiant les noms propres

178 Ibid., p. 139.

179 Ibid., p. 94.

180 Cf. *infra*, pp. 171-173.

féminins (181). Notons en premier lieu que la plupart des personnages arabes sont pourvus d'un prénom alors que les personnages européens sont désignés par un titre social ou par un patronyme qui renvoie à leur origine (Blankensee, Harold, Bonneuil). Saïd, dans cette perspective, bénéficie d'une double caractérisation, quantitative et symbolique. On remarque en effet que Saïd est le prénom le plus prononcé dans la couche dialogique, ce qui n'est pas une distinction banale si l'on considère que certains prénoms arabes, tels que ceux des clients du bordel au deuxième tableau (Mustapha, Brahim, Ahmed), ne paraissent jamais dans le dialogue, étant ainsi privés de désignation scénique. D'autre part, une fois traduit dans notre code linguistico-religieux, son prénom se voit investi d'une charge symbolique incontournable : Saïd signifie le Bienheureux. On sait que celui-ci doit être défunt et recevoir légalement la béatification dans la hiérarchie de l'Église. Même si elle est ici détournée de son contexte original, cette allusion biblique est d'autant plus significative qu'on ne compte pas moins de 32 inscriptions du nom de Dieu dans Les Paravents.

On voit que la désignation du héros ne lui prête pas une identité sociale, mais une qualité individuelle. Toujours dépourvu de patronyme, si l'on excepte le cas de Claire dont le

181 Jean-Marie Thomasseau, "Genet et l'anthroponymie maghrébine", in Poétique, no 54, avril 1983, pp. 213-232.

nom de famille n'est mentionné qu'une seule fois, le héros génétien est aussi sans généalogie certaine : il est privé de roman familial. Yeux-Verts et le Chef de la Police ne possèdent ni patronyme, ni origine attestée. Ce dernier avoue même qu'il n'a "ni père ni mère" (182). Madame spécifie que les bonnes sont "seules au monde" (183), malgré son maternage artificiel. "Vous êtes un peu mes filles" (184), leur dit-elle avant que de reprendre aussitôt son rôle d'amante abandonnée. Archibald interdit à Village tout sentiment filial et lui conseille de substituer au mot père une périphrase neutralisante, à savoir "le mâle qui engrossa la négresse de qui je suis né" (185). "Inventez, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier" (186), ajoute le maître de cérémonie. Dans la dernière pièce, Saïd est "fils unique" (187) et la généalogie inventée par la Mère est une parodie truculente qui prend en charge tout l'apparat des colonisateurs : "A travers les Mortemarts, Joyeuse, la Tour d'Auvergne, remontez jusqu'à la Vierge, moi je sais depuis mon enfance que j'appartiens --par les filles peut-être,

182 Bn, 106.

183 B, 159.

184 Ibid., p. 162.

185 N, 93.

186 Ibid.

187 P, 216.

et Saïd par moi-- à la famille des Orties" (188). Plus loin, la Mère se moque du portrait du père qu'elle a proposé au treizième tableau et elle rend l'origine de son fils d'autant plus suspecte. "Et moi aller jusqu'à dire que ah! ah! ah! oh! qu'il était si beau qu'en le voyant, je me suis mise à roupiller... à ronfler... ah! ah!... Et que Saïd... Saïd comme mon soulier gauche que j'ai trouvé cassé dans une poubelle" (189). La référence à la Vierge que Genet affectionne et le contexte miséreux, voire sordide, de la naissance ne sont pas sans rappeler le récit de la nativité. Du reste, le dernier texte que Genet ait écrit se termine également sur l'image de cette piété que forment la mère et le fils, sans mention du père. L'auteur écrit :

La mère et le fils; non tels que
les artistes chrétiens les ont
représentés --peints ou sculptés
dans le marbre ou le bois, le
fils mort, allongé sur les genoux
de la mère plus jeune que le ca-
davre décrucifié-- mais toujours

188 Ibid., p. 292.

189 Ibid., p. 330. Référence au père au treizième tableau : "Le père de Saïd aurait pu être coiffeur... avec son peigne et sa tondeuse, il était beau! Si beau qu'il était presque blond. (Un temps.) Beauté! Beauté qui ne savais que devenir, ni comment apparaître, le père de Saïd aurait permis que ce soit toi qui tondes les gamins et qui tailles la barbouze des grands-pères. Pendant vingt ans si tu es restée sur terre, ô beauté, c'est parce que mon homme l'a bien voulu. (Un silence très long, pendant lequel elle se gratte les cuisses. Soudain, une rafale de mitrailleuse.) Pour réussir Saïd, il nous a fallu en essayer trois. Loupés tous les trois. Morts. Morts à six mois, un an et trois mois", p. 293.

l'un ou l'une veillant sur l'autre" (190).

Cette tendance à brouiller l'origine du héros, sinon à l'occulter tout à fait, que l'on retrouve chez d'autres dramaturges contemporains, notamment Beckett et Duras, prend ici un éclairage particulier si l'on tient compte de la biographie de l'auteur, orphelin qui associe l'héroïsme à un acte doublement amoureux et esthétique. Il précise dans l'un de ses romans autobiographiques que le héros n'a d'autre fonction que celle de servir de support à ses phantasmes :

Exactement, ma vie fut la préparation d'aventures (non de jeux) érotiques, dont je veux maintenant découvrir le sens. Hélas, c'est l'héroïsme qui m'apparaît le plus chargé de vertu amoureuse, et puisqu'il n'est de héros qu'en notre esprit il faudra donc les créer. Alors j'ai recours aux mots" (191).

Refuser la filiation au héros, c'est briser la chaîne généalogique, l'exclure du circuit social et le reconduire au phantasme de l'auteur, c'est-à-dire en faire une création au sens absolu du terme : c'est le tirer du néant. Mieux encore, c'est le maintenir loin de toute loi paternelle et, par extension, de la Loi, c'est en faire un hors-la-loi. Même le Chef de la

190 Un captif amoureux, op. cit., p. 242.

191 Journal du voleur, op. cit., p. 112.

Police, qui participe de près aux activités et au bon fonctionnement du bordel, n'échappe pas à cette inversion des valeurs. Car, si le Chef est fasciné par les cérémonies du bordel, au point de vouloir accéder aux "liturgies du boxon" (192), il n'en demande pas moins à Madame Irma de lui faire ses comptes (193).

1.2.3 La dernière particularité héroïque de la dramaturgie genétienne ne se présente pas comme une qualification différentielle, mais concerne plutôt la duplication possible du héros dans le système des personnages. On remarque en effet que le héros chez Genet possède toujours un double. Rappelons d'abord l'exemple romanesque de Querelle et de Robert dont la ressemblance confond Madame Lysiane. "Mais, mon chou, dit-elle à l'un des frères, je voudrais que tu soyes tout seul. Si je suis malheureuse c'est parce que je vous vois deux" (194). Le redoublement du héros, dans la production théâtrale, n'est cependant pas gémellaire, au sens d'une duplication confondante, mais se signale de la façon suivante : Lefranc imite Yeux-Verts,

192 Bn, 84.

193 Ibid., p. 90. Le Chef de la Police : "Alors, fais-moi les comptes. Défalque si tu veux le crêpe de Chine d'Apollon. Et dépêche-toi, il faut que je rejoigne mon poste".

194 "Querelle de Brest", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 347.

Solange est la soeur de Claire, Roger impose l'image du Chef de la Police au bordel, Ville de Saint-Nazaire sert de complément "réel" à la "parade" de Village et le Sergent compare son abjection à celle de Saïd.

On constate dès la première pièce que le double peut s'appropriier les signes du héros. Ainsi, Lefranc refuse de distinguer sa veste de celle de Yeux-Verts. "J'ai voulu qu'on soit des frangins, proteste-t-il. C'est pour ça que je confondais les fringues" (195). Il a également la poitrine marquée d'un tatouage dont Maurice a tôt fait de dénoncer la fausseté : "Mais, pardon, Monsieur n'est pas tatoué. C'est seulement dessiné à l'encre" (196). Il ajoute : "Seulement ses tatouages, à Yeux-Verts, ce n'est pas du toc. Il n'a pas eu peur des piqûres d'épingles" (197). Et, si le héros a droit à un double surnom, Lefranc se voit attribuer un deuxième prénom par Yeux-Verts qui persiste à l'appeler Jules (son prénom est Georges). Même identification au héros dans Le Balcon où l'instigateur de la révolte, Roger, endosse le rôle du Chef de la Police et permet à celui-ci d'accéder au répertoire du bordel. "Roger, indique Genet au neuvième tableau, est vêtu comme le Chef de la Police, mais, monté sur les mêmes patins que les Trois

195 HS, 205.

196 Ibid., p. 210.

197 Ibid.

Figures, il paraît plus grand. Ses épaules sont aussi élargies" (198). Le dramaturge prend soin de noter dans les deux cas que le double reproduit en faux des signes assimilables au héros. D'ailleurs, pour reprendre l'exemple de Haute surveillance, Maurice ne se prive pas d'étaler la fausseté de Lefranc :

Tu es faux. Faux jusqu'à la moelle. Fausses ton histoire de la galère et tes marques aux poignets, faux tes secrets avec notre femme, fausses tes complications à propos du nègre, faux tes tatouages, fausses tes colères, fausse... (199)

Ce qui n'empêche pas le double de servir à l'occasion de miroir au héros. Dans Les Bonnes, par exemple, Madame dénie toute identité propre aux soeurs en les assimilant à leur fonction utilitaire : "Madame a soigné Claire ou Solange, car Madame nous confondait toujours. (...) Madame nous permettait d'habiter ensemble ma soeur et moi" (200). Toutefois, l'héroïne ne voit dans sa soeur que son reflet sordide. "Mais, lui dit-elle, j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur" (201). C'est d'ailleurs cette constatation qui justifie le comportement

198 Bn, 126.

199 HS, 211.

200 B, 167.

201 Ibid., p. 156.

hystérique (202) des deux bonnes en l'absence de leur maîtresse qui, par sa seule présence, les empêche de se réfléchir l'une dans l'autre en leur imposant le rôle de domestique.

Le cas de Roger est fort intéressant pour ce qui est du rapport spéculaire du double au héros. Plusieurs points le rapprochent du héros : l'un anime la révolte dirigée contre le bordel et l'autre protège cet établissement, l'un aime une putain et l'autre est aimé par la tenancière de la maison close. Mais, comme l'indique ici la scène de castration, le double du héros n'a de sens que par rapport au jeu d'images que le bordel met en oeuvre. Car, s'il mutile l'image du héros en se "châtrant", Roger n'affecte en rien le modèle original, comme le Chef de la Police ne manque pas de le préciser :

Il a cru me posséder. (Il porte
la main à sa braguette, soupèse
très manifestement ses couilles,
et rassuré, pousse un soupir.)
Les miennes sont là. Alors, qui

202 On sait quel parti certains metteurs en scène ont su tirer de cette tension hystérioriforme entre les deux bonnes. Dans un témoignage détaillé, Odette Aslan insiste sur la violence de la mise en scène de Victor Garcia : "La violence s'inscrit dans les gestes, les réflexes. Dominant Solange, Claire la flagelle, improvisant un fouet d'étoffe en pliant son tablier noir. Dominant Claire, Solange la cloue au mur avec un objet métallique polyvalent : le porte-manteau, symbole tour à tour vestimentaire, érotique, obscène, ou bien religieux, royal, ou encore instrument de menace et de mort", in Jean Genet, op. cit., p. 51. Plus près de nous, André Brassard se reproche d'avoir trop accentué l'animosité entre les deux bonnes et il explique ainsi l'échec de sa mise en scène auprès du public du Centre national des Arts (Ottawa) en 1985.

de nous deux est foutu? Lui ou moi? Et si dans chaque bordel du monde entier, mon image était châtrée, moi, je reste intact. Intact, messieurs. (Un temps.) Ce plombier ne savait pas jouer, voilà tout (203).

Ce geste castrateur, d'abord déconcertant, sert de toute évidence à dévaloriser le personnage du Chef dont la puissance sexuelle est d'ailleurs mise en doute par Madame Irma. Celle-ci accuse en effet le héros de lui avoir imposé Arthur, "un pilier, un axe, un phallus présent, entier, dressé, debout" (204) parce qu'"(il) se sentai(t) vieillir" (205). En cela, l'émasculatation de Roger met un frein à la mégalomanie phallique du héros qui, comme je l'ai mentionné, songe un moment à se perpétuer sous la forme "d'un chibre de taille" (206). Qu'il s'agisse de Lefranc, dont Maurice accusait la fausseté, ou de Roger, le double se signale dans les deux cas comme une image dégradée du héros.

Par contre, la relation du double au héros peut devenir complémentaire. C'est le cas dans Les Nègres. Ville de Saint-Nazaire, dont le patronyme renvoie aussi à la toponymie (Ville/Village), n'accède définitivement à la scène que lorsque

203 Bn, 133.

204 Ibid., p. 89.

205 Ibid.

206 Ibid., p. 116.

Village disparaît derrière le paravent pour simuler le meurtre de la Blanche. Cette séquence décisive marque d'ailleurs la fin du rite criminel, comme en témoigne la remarque de Ville de Saint-Nazaire au héros qui ne tarde pas à réapparaître : "Mais... vous avez bien fait d'accomplir le rite, comme chaque soir. Ce sera à moi de parachever la représentation" (207). On constate à cet endroit que la densité des répliques de Village s'amointrit alors que celle de Ville de Saint-Nazaire augmente radicalement. Le double prend ici la relève du héros qu'il associe à la "parade" de la scène, conçue pour dissimuler l'action dans la coulisse. Ce n'est pas pour rien que Ville de Saint-Nazaire n'a pas droit au "frac", mais se promène "pieds nus et en chandail de laine" (208). Ces attributs costumiers conviennent davantage à sa besogne réelle. Il précise :

Alors qu'un tribunal condamnait
celui qui vient d'être exécuté,
un congrès en acclamait un autre.
Il est en route. Il va là-bas
organiser et continuer la lutte.
Notre but n'est pas seulement de
corroder, de dissoudre l'idée
qu'ils voudraient que nous
ayions (sic) d'eux. Il nous faut
aussi les combattre dans leurs
personnes de chair et d'os. Vous,
vous n'étiez là que pour la para-
de (209).

207 N, 130.

208 Ibid., p. 81.

209 Ibid., p. 146.

De plus, le héros et son double partagent un même objet : Village pose un revolver sur la boîte de cireur au début de la pièce et, lors de l'une de ses apparitions, Ville de Saint-Nazaire le ramasse avant que de quitter la scène : "Partez! lui ordonne Archibald. Rentrez dans la coulisse. Emportez le revolver, et allez faire votre besogne" (210). Ainsi se trouve délimitée la sphère d'activité du héros et de son double : l'un joue sur scène et l'autre agit hors scène.

Le double peut aussi être le contraire du héros comme Genet l'indique à propos des Paravents. "C'est le Sergent qui m'embête (...), écrit-il dans Lettres à Roger Blin. Je crois que vous saurez en faire le double, lumineux selon l'Occident, de Saïd, ou, si vous voulez, son contraire en tout. L'homme solaire s'opposant au saturnien (...) (211). Ailleurs, dans un témoignage, Blin ajoute :

Le Sergent est un personnage très important dans la pièce de Genet parce qu'il est un peu le double de Saïd. C'est-à-dire que face à Saïd, le tas d'ordures nécessaire, le traître à la révolution, il y a le Sergent, l'anar de droite qui fait les plus sales boulots de la colonisation mais qui rayonne un peu de la même lumière que Saïd :

210 Ibid., p. 96.

211 LRB, 223.

celle de la pourriture (212).

Contraires, ils le sont sur plusieurs points, la beauté et la satisfaction de l'un s'opposant à la laideur et à la tristesse de l'autre, mais tous les deux sont pareillement abjects. Le Lieutenant souligne cet aspect du Sergent auprès du Général :

Je ne croyais pas qu'on puisse
aller jusque là... Je n'avais
pas eu l'occasion de voir de
près un aussi beau monstre (...)
Il tue même les enfants... les
fillettes... (213)

Cette barbarie le singularise, comme il le mentionne d'ailleurs à Saïd dans le seul échange qu'il ait avec lui dans toute la pièce, juste avant que le héros ne meure : "Tu tiens le bon bout, Saïd, fais comme moi! Moi, toutes mes saloperies me rendaient lumineux. J'ai relui Saïd!" (214) Et, si Saïd se transforme en "drapeau" (215) dans le discours d'Ommou, le Sergent finit par s'imposer comme modèle de cruauté guerrière dans celui du Général : "C'est quand même lui qui est devenu notre modèle, qu'on le veuille ou non" (216).

212 Roger Blin, op. cit., p. 189.

213 P, 305.

214 Ibid., p. 373.

215 Ibid., p. 365.

216 Ibid., p. 305.

Le double héroïque se manifeste donc de trois façons précises dans la dramaturgie génétique. D'une part, il peut valoriser la figure héroïque en reproduisant tant bien que mal ses caractéristiques comme Lefranc et Roger dans Haute surveillance et Le Balcon. D'autre part, il peut imposer à l'héroïne l'image de sa condition "réelle" comme Solange dans Les Bonnes ("La crasse n'aime pas la crasse" (217), disent-elles) ou encore s'associer à l'image abjecte du héros comme le Sergent dans Les Paravents. Enfin, il peut prolonger l'action du héros dans un autre lieu et sous un autre mode comme Ville de Saint-Nazaire qui participe à l'exécution d'un traître à la cause des Noirs dans la coulisse associée au "réel", alors que Village mime le meurtre d'une Blanche inexistante au cours du rituel.

1.3 La renonciation à l'amour

Outre les caractéristiques que je viens d'examiner, la figure héroïque chez Genet est également déterminée par son parcours narratif qui exclut intrinsèquement la relation amoureuse pourtant si courante dans la dramaturgie occidentale. Est-ce à dire que la scène amoureuse est absente du théâtre de Genet? Certes non, mais Roger Blin en a signalé toute la fadasserie : "Genet ne sait pas très bien écrire les scènes sentimentales. L'amour entre un garçon et une fille, comme dans Les Nègres entre Vertu et Village, est toujours traité par Genet d'une façon très conventionnelle, à la blague" (218). Il ajoute : "Village et Vertu lui font écrire des choses plates. Je ne sais si c'est exprès, je pense que oui, mais subitement dans cette pièce on est dans un roman de quatre sous" (219). On pourrait en dire autant du duo amoureux au sixième tableau du Balcon. Mentionnons à titre d'exemple la séquence où Roger refuse de laisser Chantal rejoindre les révoltés et où s'accumulent les formules les plus éculées de la déclaration d'amour :

218 Roger Blin, op. cit., p. 237.

219 Ibid., p. 142.

ROGER

Encore une minute, mon amour, ma vie. C'est encore la nuit.

CHANTAL

C'est l'heure où la nuit se défait du jour, ma colombe, laisse-moi partir.

ROGER

Je ne supporterai pas les minutes que je passerai sans toi.

CHANTAL

Nous ne serons pas séparés, je te le jure. Je leur parlerai d'un ton glacial, en même temps que pour toi je murmurerai des mots d'amour. D'ici tu les entendas et j'écouterai ceux que tu me diras.

ROGER

Ils peuvent te garder, Chantal. Ils sont forts. C'est à propos d'eux que l'on dit qu'ils sont forts comme la mort.

CHANTAL

Ne crains rien, mon amour. Je connais leur pouvoir. Celui de ta douceur et de ta tendresse est plus fort. Je leur parlerai d'une voix sévère, je leur dirai ce que le peuple exige. Ils m'écouteront car ils auront peur. Laisse-moi partir.

ROGER, dans un cri
Chantal, je t'aime! (220)

Or, si banal qu'il paraisse dans son traitement discursif, le thème de l'amour n'en joue pas moins un rôle capital par rapport à la quête héroïque. En effet, tous les héros génétiques

ont en commun de renoncer à l'amour, comme si ce sentiment constituait un obstacle majeur à leur quête. Renonciation à l'amour et à toute action liante qui, selon Genet romancier, prête au héros sa qualité essentielle. Ainsi, dans Miracle de la rose, le narrateur définit le dur, le vrai de vrai, comme "l'homme qui ne s'est pas laissé prendre à l'amour" (221). "Le chevalier plus fort que l'amour" (222), ajoute-t-il, conformément à l'imagerie moyenâgeuse du roman. D'ailleurs, le héros du roman, qui mobilise la rêverie du narrateur, se signale par son refus de l'amour : "La dureté d'Harcamone et son destin l'avaient écarté de l'amour quel qu'il fût" (223). Même caractéristique dans Journal du voleur où le narrateur s'évalue en fonction de sa résistance à l'amour :

Ce goût de la solitude étant le signe de mon orgueil, et l'orgueil la manifestation de ma force, son usage, et la preuve de cette force. Car j'aurai brisé les liens les plus solides du monde : les liens de l'amour (224).

Il n'est pas étonnant que le héros génétien, dont le but premier est de s'exclure du monde, se tienne à l'écart de l'amour qui

221 Miracle de la rose, op. cit., p. 184.

222 Ibid.

223 Ibid., p. 293.

224 Journal du voleur, op. cit., pp. 50-51.

reste l'une des expressions sociales les plus conventionnelles et les plus valorisées. De même, c'est en tant que composante reniée de la quête héroïque que l'amour s'inscrit dans la dramaturgie génétienne.

Dans Haute surveillance, l'idée même d'un couple amoureux empêche le héros de faire face à la singularité de son destin. En effet, la femme de Yeux-Verts, scéniquement absente mais présente dans la couche dialogique, se trouve associée au monde extérieur et semble incompatible avec la quête mortifère du héros. "Elle a besoin d'un homme, déclare-t-il, d'un vrai et moi je suis déjà un fantôme" (225). Il finit d'ailleurs par demander au surveillant de prendre sa place auprès d'elle. "Quand j'aurai la tête coupée, lui dit-il, je compte sur toi pour me remplacer" (226). C'est également par rapport à cette femme absente que les deux compagnons de cellule s'opposent le plus clairement. Car, alors que Maurice se réjouit au début de la pièce de la rencontre de Yeux-Verts et de sa femme au parloir, Lefranc ne voit pas cette réunion du même oeil, comme il l'avoue en fin de compte au héros : "J'ai voulu te séparer de ta femme, Yeux-Verts. J'ai fait tout ce que j'ai pu. J'ai fait ce que j'ai pu pour t'isoler du monde et séparer du monde la cellule, et même la

225 HS, 193.

226 Ibid., p. 203.

forteresse" (227).

En outre, si l'on compare les deux éditions parues dans la collection "Le Manteau d'Arlequin" et dans les Oeuvres complètes, on observe que la féminisation de Maurice est soulignée à deux endroits dans la partition textuelle de cette dernière version. Ainsi, il y a substitution du mot "dame" au mot "démon" dans une réplique de Lefranc concernant Maurice : "Tu es pire qu'une dame" (228), et une autre réplique de Maurice où il insiste sur sa propre beauté est précédée de cette indication manifeste : "toujours pâmé, mais vraie petite salope" (229). "Je suis assez beau, proclame-t-il. C'est des têtes comme les miennes qu'on voudrait découper dans les journaux" (230). De plus, le personnage ne cherche pas à dissimuler sa faiblesse : "Ne te gêne pas, déclare-t-il à Lefranc, je suis le plus faible; passe tes colères sur moi" (231). Enfin, son geste qui consiste à rejeter une mèche de cheveux accentue sa féminité, comme l'indique assez la remarque de Lefranc :

227 Ibid., p. 205.

228 Ibid., p. 187.

229 Ibid., p. 195.

230 Ibid.

231 Ibid., p. 187.

(Maurice) fait le geste de rejeter sa mèche de cheveux.

LEFRANC

Maurice. Ne continue pas. Et surtout ne recommence pas tes gestes de putain.

MAURICE

Pourquoi? (Riant.) Monsieur a peur que je dérange ses grappes de lilas (232).

Or, cette féminisation se répercute sur le sentiment que Maurice voue au héros et qui n'échappe pas à Lefranc. "Avec Yeux-Verts, dit celui-ci, on s'accordait comme deux hommes. Mais je ne parlais pas de lui comme d'une jeune mariée" (233). Ce n'est plus la beauté du héros qui importe ici, mais sa volonté d'assumer pleinement son statut de hors-la-loi. En cela, l'intention de Lefranc est tout autre : elle consiste à détacher Yeux-Verts du monde, auquel l'amour le relie, tant celui de la femme absente que celui de Maurice. "Je voudrais, précise-t-il, qu'il n'arrive pas une goutte d'air du dehors. Et j'y travaille. Plus que personne" (234). D'où l'écart significatif entre la réaction de Maurice et celle de Lefranc au récit criminel de Yeux-Verts :

En moi, indique Lefranc, ce n'est pas la pitié qu'installe l'histoi-

232 Ibid., p. 212.

233 Ibid., p. 188.

234 Ibid., p. 205.

re du crime et du lilas. C'est de la joie! Tu m'entends? De la joie! Yeux-verts a cassé encore un fil qui le retenait au monde : il est séparé de la police. Bientôt il le sera de sa femme! (235)

Affirmation on ne peut plus explicite quant à la nature de la quête héroïque qui exclut l'amour et par rapport à laquelle Lefranc et Maurice occupent des fonctions opposées : l'un coupe court au sentiment amoureux alors que l'autre le sollicite.

Cette opposition se module autrement dans Les Bonnes où la propension à la rêverie amoureuse sert plutôt à distinguer l'héroïne de sa soeur Solange. Celle-ci, aux dires de Claire-Madame, s'est éprise du laitier :

Je serai belle. Plus que vous ne le serez jamais. Car, ce n'est pas avec ce corps et cette face que vous séduirez Mario. Ce jeune laitier ridicule vous méprise, et s'il vous a fait un gosse... (236)

Aussitôt le jeu terminé, Solange reproche d'ailleurs à sa soeur d'avoir fait allusion au laitier et précise : "Si le laitier me dit des grossièretés le soir, il t'en dit autant" (237). Tout aussi absent de la scène que Monsieur, sinon plus dans la mesure

235 Ibid., p. 211.

236 B, 140.

237 Ibid., p. 147.

où ce dernier se manifeste tout de même par le biais du téléphone, le laitier n'existe que dans et par le discours des bonnes, sauf qu'il ne semble pas avoir la même valeur pour l'une et l'autre. Mentionnons d'abord que Solange en vient à l'associer au monde valorisé de Madame (238), alors que Claire l'utilise surtout pour persuader sa soeur de mettre son plan criminel à exécution, comme en témoigne ici le passage subtil du il (le laitier) au tu : "Je serai soutenue par le bras du laitier. Il ne flanchera pas. J'appuierai ma main sur sa nuque. Tu m'aideras" (239) . De plus, est-il besoin de rappeler que Claire a carrément dénoncé l'attitude amoureuse de Solange avant que de tramer sa tentative d'empoisonnement contre Madame : "Tu n'es pas aussi au-delà que moi, conclut-elle. Tu ne vis pas au-dessus de la cime des arbres. Un laitier traversant ta tête te bouleverse" (240). Forte de cette distinction, qui renvoie à la symbolique aérienne associée à son nom, l'héroïne ajoute : "Tu es incapable d'un acte aussi terrible. Mais moi, je peux réussir. Je suis capable de tout, et tu le sais" (241). La quête héroïque implique donc ici qu'on ne se laisse pas duper par

238 Ibid., p. 172. Solange : "Madame avait pour elle son chant de tourterelle, ses amants, son laitier (...). Son laitier matinal, son tocsin délicieux, son maître pâle et charmant, c'est fini".

239 Ibid., p. 156.

240 Ibid., p. 155.

241 Ibid.

la figure amoureuse, quand bien même celle-ci serait aussi fantasmatique que l'existence du laitier.

La renonciation amoureuse est beaucoup plus explicite dans Le Balcon. J'ai déjà signalé que Madame Irma était le seul personnage de la pièce qui désigne le Chef de la Police par son prénom, marque d'intimité que le dramaturge ne semble pouvoir expliquer si l'on en croit son propos liminaire : "Entre Irma et le Chef de la Police, les brefs instants de solitude doivent révéler, une vieille tendresse. Je ne sais pas pourquoi" (242). Outre le fait que l'union de la tenancière et de la police appartient à la mythologie populaire (Irma la douce), elle achoppe ici de nouveau à la quête héroïque. D'entrée de jeu, le Chef reproche à Irma d'insister sur la dimension amoureuse :

Comme chaque fois, lui dit-il,
tu vas essayer de rappeler nos
amours (...). Tu veux en faire
l'historique et l'éloge? Tu
penses que mes visites auraient
moins de saveur si tu n'y mêlais
pas le souvenir d'une innocence
supposée (243).

Il s'empresse d'ajouter : "C'est trop tard. (Un temps.) Et puis, nous ne pouvons pas, éternellement, nous blottir l'un dans l'autre. Enfin, tu ne sais vers quoi déjà secrètement, je me

242 CJBn, 276.

243 Bn, 89.

dirigeais, quand j'étais dans tes bras" (244). De toute évidence, l'amour pour le Chef s'éclipse au profit de la quête héroïque et Madame Irma ne peut que rétorquer : "Je sais moi que je t'aimais..." (245)

Plus loin, au moment où Madame Irma s'apprête à endosser le rôle de la Reine et où le Chef s'abandonne pour la première fois au sentiment amoureux, l'Envoyé n'a aucune difficulté à remettre celui-ci sur la voie de sa quête en faisant miroiter le projet de tombeau qui doit consacrer son héroïsation. Cette scène, qui montre clairement la victoire de la quête sur l'amour, mérite d'être citée en entier :

IRMA

(...) (Au Chef de la Police) Georges... cette minute est la dernière que nous passons ensemble! Après, ce ne sera plus nous...

(Discrètement, l'Envoyé s'écarte et s'approche de la fenêtre.)

LE CHEF (avec tendresse)
Mais je t'aime.

L'ENVOYÉ

(se retournant,
et d'un ton détaché)
Pensez à cette montagne au nord de la ville. Tous les ouvriers étaient à l'ouvrage quand la révolte a éclaté... (Un temps.) Je parle d'un projet de tombeau...

244 Ibid.

245 Ibid.

LE CHEF (avec gourmandise)
Le plan!

L'ENVOYÉ
Plus tard. Une montagne de marbre rouge creusée de chambres et de niches, et au milieu une minuscule guérite de diamants.

LE CHEF
J'y pourrai veiller debout ou assis toute ma mort?

L'ENVOYÉ
Celui qui l'aura y sera, mort, pour l'éternité. Autour le monde s'ordonnera. Autour les planètes tourneront et les soleils. D'un point secret de la troisième chambre partira un chemin qui aboutira, après bien des complications, à une autre chambre où des miroirs renverront à l'infini... Je dis l'infini...

LE CHEF
Je marche!

L'ENVOYÉ
L'image d'un mort (246).

Même la dernière déclaration d'amour de la Reine, à la toute fin de la pièce, ne réussit pas à retenir le Chef qui se dirige vers son tombeau, renonçant ainsi à l'amour-vie pour se réfugier dans la mort : "J'ai gagné le droit d'aller m'asseoir et d'attendre deux mille ans" (247). Encore une fois, la quête héroïque aura eu raison de l'amour.

246 Ibid., pp. 106-107.

247 Ibid., p. 133.

Les cas de Village et de Saïd diffèrent quelque peu des autres à cause de leur statut de colonisés qui, selon Genet, interdit toute relation amoureuse. Prenons d'abord l'exemple de Village. J'ai déjà montré que la quête de celui-ci exige qu'il renonce à Vertu, malgré les sentiments qu'il affirme en un alexandrin triomphant : "Je suis beau, tu es belle, et nous nous aimons!" (248). Mais, et c'est la question posée par cette intrigue amoureuse, comment s'aimer dans la réprobation, en assumant pleinement sa négritude? Solange disait déjà dans Les Bonnes que "la crasse (...) n'aime pas la crasse" (249). Le héros déclare à sa bien-aimée :

Oh, si je n'étais né en esclavage! Une étrange émotion m'eût bouleversé, mais nous nous déplaçons, vous et moi, à côté du monde, dans sa marge. Nous étions l'ombre ou l'envers des êtres lumineux (250).

De plus, comme le constatent les amoureux eux-mêmes, l'amour n'est qu'une imitation des modèles en place :

VERTU (à Village)
Tous les hommes sont comme toi :
ils imitent. Tu ne peux pas inventer autre chose?

248 N, 104.

249 B, 149.

250 N, 99.

VILLAGE

Pour toi, je pourrais tout inventer : des fruits, des paroles plus fraîches, une broquette à deux roues, des oranges sans pépins, un lit à trois places, une aiguille qui ne pique pas, mais des gestes d'amour, c'est plus difficile... (251)

De fait, lorsqu'ils décident de rejoindre le public de Blancs pour vivre leur amour, Village et Vertu se rendent vite compte que celui-ci est invivable sans l'assentiment de leurs pairs :

VILLAGE (à Vertu)

Vertu, je t'aime.

VERTU

Procédons doucement, Village.

VILLAGE

Je t'aime.

VERTU

C'est un mot facile à dire. Un sentiment facile à feindre, surtout s'il se limite au désir. Mais, tu parles d'amour et tu nous crois seuls? Regarde (elle montre la Cour).

VILLAGE (épouvanté)

Tant que ça.

VERTU

Tu te voulais libre.

VILLAGE

(toujours plus affolé)
Mais sans eux. Archibald! (Il crie.) Archibald! Bobo! (Tous restent impassibles.) Neige!
(Il court vers eux, mais ils ne

bougent pas. Il revient vers
Vertu.) Vertu? Ils ne s'en
iront pas? (252)

L'intrigue amoureuse est donc incompatible avec le rituel des Nègres et avec le monde des Blancs représenté par les membres de la cour. Le maître de cérémonie avait déjà avisé le héros de l'interdiction de l'amour : "Tu es un nègre et un comédien. Ni l'un ni l'autre ne connaîtront l'amour" (253). Par contre, lors de l'exécution symbolique des figures du pouvoir, Village se demande : "Et pensez-vous s'ils s'en vont mourir, qu'ils me laisseront aimer Vertu --ou plutôt, que Vertu pourra m'aimer?" (254) Tant qu'il assume son rôle de Noir criminel, Village ne peut laisser parler son coeur. Il n'est donc pas étonnant que Vertu n'encourage guère Village à endosser son rôle au début de la cérémonie : "Village, je te le demande, cesse" (255).

Ce n'est qu'à la fin, alors que le rituel est terminé, qu'un nouveau rapport amoureux tenant compte de leur négritude semble s'esquisser entre Village et Vertu : "Ce qui est sûr, au moins, précise celle-ci, c'est que tu ne pourras pas enrouler tes

252 Ibid., pp. 103-104.

253 Ibid., p. 102.

254 Ibid., p. 131.

255 Ibid., p. 119.

doigts dans mes longs cheveux blonds..." (256) Et, au lieu d'être exclu du groupe, le couple tourne le dos au public et se dirige vers les autres Nègres. On a beaucoup insisté sur l'optimisme de cette fin. Genet souligne lui-même l'aspect disruptif de cette intrigue amoureuse qu'il envisage comme un effet de réel : "Il faudrait, aussi, que Village et Vertu quittent vers la fin, le rôle de convention qu'ils sont censés tenir pour cette fête, et dessinent les personnages plus humains de deux êtres qui s'aiment pour de bon" (257). L'amour se voit donc interdire l'accès à la scène au même titre que le jugement du Noir relégué à l'extra-scène.

Avec le couple Saïd-Leïla, Genet prête un nouveau langage à l'amour : celui de la haine. Partout proférée, celle-ci se signale comme un refus radical de l'amour. Ainsi, dès le troisième tableau, Leïla tire la situation au clair, lors d'un échange avec la Mère :

LEILA, avec désinvolture
Alors au gnouf. Avec Saïd. Puis-
que maintenant on doit aller de
village en village, autant aller
de prison en prison... Avec Saïd.

LA MERE
Avec?... Saïd... (Menaçante.) Tu
ne voleras pas, j'espère, pour al-
ler rejoindre Saïd?

256 *Ibid.*, p. 156.

257 PJN, 78.

LEILA

(avec un clin d'oeil très visible malgré la cagoule)
Pourquoi pas?

LA MERE, avec violence
Pas vrai. Tu n'oserais pas. Et lui, lui surtout, il ne veut pas de toi.

LEILA, désinvolte
Oh, rassurez-vous, je n'en suis pas amoureuse de votre puceau! (Un temps.) A moi, il me faut autre chose.

LA MERE, intéressée
Ah! Tu as quelque chose? Parce que tu ne peux tout de même pas avoir quelqu'un...

LEILA, riant
Ah! ça non. Ni rien, ni personne, ni Saïd. (Solennelle.) Je suis préoccupée par une grande aventure.

LA MERE
Celle de puer toujours plus.
(Leïla rit.) (258)

De plus, à la toute fin, lorsque Ommou demande à Saïd s'il a jamais eu envie de Leïla, celui-ci met fin à toute équivoque en répondant :

Comment voulez-vous que j'y arrive?... (...) ...elle faisait tout pour m'en enlever le goût. Moi, de mon côté... je ne dis pas que je n'ai jamais été sur le point de fléchir, une tendresse, comme l'ombre d'une feuille tremblant sur nous, prête à se

poser, mais, vite je me reprenais. Non, non, de ce côté-là, vous pouvez être tranquilles. Elle est morte enragée (259).

En cela, Leïla assume une fonction particulière dans la quête héroïque, car, bien qu'elle soit la femme de Saïd, c'est tout de même elle qui l'empêche de se laisser aller aux sentiments. Elle le formule nettement à la manière d'un interdit : "Je veux que tu ne connaisses que la haine et jamais l'amour" (260). Mystérieuse à plus d'un titre, ne serait-ce que par cette cagoule noire qui lui voile le visage du début à la fin de la pièce, ou par son nom qui signifie la nuit en arabe, elle accompagne Saïd qui l'associe à son "ombre" :

Eh bien, je vais et ça doit être loin, au pays du monstre. Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et je te traîne t'es mon ombre (261).

Même Genet, pourtant si précis dans le cas des autres personnages, semble subir le mystère de Leïla. "Leïla, avoue-t-il à Roger Blin, je la vois mal. C'est peut-être parce qu'elle avance masquée. A vous de trouver" (262). Sa fonction n'en est

259 Ibid., p. 365.

260 Ibid., p. 288.

261 Ibid., p. 287.

262 LRB, 223.

pas moins explicite dans la mesure où elle a vite compris que l'amour est le plus redoutable opposant à la quête héroïque. Aussi, elle mourra sans reprocher à Saïd de l'avoir délaissée : "Saïd, je comprends que tu m'aies lâchée... On t'attend au tournant pour un destin plus grand, et tu le savais" (263). Comme Lefranc avant elle, elle aura compris qu'il faut se soustraire à l'amour pour se transcender.

La dynamique héroïque dans la dramaturgie génétienne s'inscrit dans un récit qui exige du héros de renoncer aux valeurs de ce monde --en particulier l'amour-- pour accéder à un rôle qui confère au personnage une identité absolue et son statut héroïque, qu'il s'agisse des caïds aux noms fabuleux dans Haute surveillance, de la bourgeoise mondaine dans Les Bonnes, du Héros national dans Le Balcon, du criminel noir dans Les Nègres ou de l'Arabe qui se voue à l'abjection dans Les Paravents. Le rôle se présente donc ici comme une quête de l'image qui oriente le parcours du héros. En fait, n'est héroïque chez Genet que cette volonté de passer à l'immobilité de l'image et de ne devenir que la "glorification" (264) de celle-ci, conformément au souhait du dramaturge dans Comment jouer "Le Balcon". D'où l'association de l'image à la mort qui intervient comme la seule forme de permanence possible pour le personnage génétien.

263 P, 330.

264 CJBn, 276.

2. LE ROLE COMME RESORPTION DANS L'IMAGE

Le théâtre de Genet met aussi en scène des figures collectives qui s'associent au pouvoir ou au bordel. Au contraire de la figure singulière du héros, celles-ci n'ont pas à accéder au "rôle", car elles s'y cantonnent déjà. La dynamique n'est donc plus la même : au lieu de s'acheminer vers un rôle, le personnage se résorbe ici dans un rôle qui se substitue à son identité "réelle". Ainsi, pour ne prendre que ces deux exemples, l'Évêque du Balcon refuse de quitter ses vêtements épiscopaux pour ne pas redevenir un simple client anonyme du bordel et la Warda des Paravents se targue d'avoir passé sa vie à devenir une putain : "Vingt-quatre ans!... Une putain ça ne s'improvise pas, ça se mûrit. J'ai mis vingt-quatre ans. Et je suis douée!" (265) "Une vraie putain, ajoute-t-elle, doit pouvoir attirer par ce qu'elle est réduite à être" (266).

Outre le fait qu'elles représentent plus de 30 % de la population génétienne, ces figures collectives méritent d'être abordées en détail pour deux raisons précises. D'une part, parce que les signes qui les caractérisent continuent d'éclairer l'esthétique de Genet centrée sur l'image et sur la mort.

265 P, 173.

266 Ibid., p. 175.

D'autre part, parce qu'elles mettent en évidence un autre type de fonctionnement de la notion de rôle, non plus axée ici sur l'accession du personnage au rôle héroïque, mais plutôt sur sa résorption dans un rôle déterminé par les grandes figures institutionnelles de l'Occident.

2.1 Les figures du pouvoir

Qu'en est-il du pouvoir chez Genet? En fait, il renvoie moins à la capacité d'exercer une action sur une société qu'à la figuration des grands personnages qui y ont généralement droit, surtout dans le contexte de la colonisation pour ce qui est des Nègres et des Paravents. Qu'il s'agisse de l'Évêque, du Missionnaire, du Général ou de la Reine, pour ne nommer que ceux-là, les personnages institutionnels expriment avant tout la fascination du pouvoir. Non pas du pouvoir en tant que tel, mais plutôt des signes du pouvoir. Car Genet ne s'intéresse au pouvoir que dans la mesure où il se confond avec sa représentation. Celle-ci s'inscrit sur scène grâce à certains procédés de théâtralisation qui servent à caractériser la figure collective du pouvoir.

2.1.1 On remarque en premier lieu que la majorité des représentants du pouvoir se distinguent des autres personnages par le fait qu'ils sont dépourvus de dénomination individuelle. Ils sont plutôt désignés par un titre qui renvoie explicitement à leur fonction sociale. C'est ce que Patrice Pavis a appelé l'antonomase (267), surtout à l'oeuvre dans les trois dernières pièces où certains personnages s'emploient à figurer le pouvoir. Celle-ci n'est cependant pas exclue des deux premières pièces, même si elle y joue un rôle de moindre importance. Ainsi, dans Haute surveillance et Les Bonnes, les personnages du Surveillant et de Madame restent anonymes et tiennent respectivement leur pouvoir du système carcéral et du statut social. Et, tandis que Yeux-Verts se démarque de ses compagnons de cellule en invoquant les rapports privilégiés qu'il entretient avec le pouvoir (268), les bonnes se plaignent d'en être à jamais séparées :

Sa beauté! Ses diam's! C'est facile d'être bonne, et souriante et douce. Quand on est belle et riche! Mais être bonne quand on est une bonne! On se contente de parader pendant qu'on fait le ménage ou la vaisselle. On brandit un plumeau comme un éventail. On a des gestes

267 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 40. "Figure de style qui remplace le nom d'un personnage par une périphrase ou un nom commun qui caractérise celui-ci".

268 HS, 205. Yeux-Verts, à Lefranc : "Ne le nie pas, tu voudrais bien être tutoyé par les gardiens et les tutoyer. Tu voudrais bien mais tu n'es pas assez fort".

élégants avec la serpillère (269).

Ce n'est que dans les pièces subséquentes que la figure du pouvoir devient collective, qu'il s'agisse de l'Evêque, du Juge, du Général de l'Envoyé et de la Reine dans Le Balcon, des membres de la cour masquée dans Les Nègres ou encore, selon l'appellation de Genet, des "Figures Ridicules" (270) dans Les Paravents et des personnages européens dont les patronymes ne servent en fait qu'à indiquer leur origine (Sir Harold, Madame et Monsieur Blankensee, Madame et Monsieur Bonneuil, l'homme et la femme très-français). Si elle assigne à ces personnages une structure comportementale relativement prévisible, la désignation ne renvoie pas pour autant à une activité réelle, mais plutôt à un imaginaire social que Genet caricature de plus en plus explicitement comme le souligne le terme de "Figures Ridicules" qu'il utilise dans sa dernière pièce. Ainsi, dans Les Nègres, l'Evêque "in partibus" (271) ne conserve de son statut que le titre épiscopal et la Reine se trouve assimilée à toute la culture occidentale :

A moi, vierges du Parthénon, ange
du portail de Reims, colonnes va-
lériennes, Musset, Chopin, Vincent
d'Indy, cuisine française, Soldat
Inconnu, chansons tyroliennes,
principes cartésiens, ordonnance

269 B, 149.

270 P, 283.

271 N, 84.

de Le Nôtre, coquelicots, bleuets,
un brin de coquetterie, jardins
de curés... (272)

Ces figures représentent donc les rôles du grand texte social que l'Occident a mis en place afin d'assurer sa suprématie. Et, conformément à l'équivalence que j'ai établie plus tôt par rapport à la figure héroïque, le rôle s'assimile ici à une "fixité providentielle" (273) proche de la mort, comme en fait foi la réplique de la Reine blanche à Félicité qui vient de la traiter de "ruine" :

Mais quelle ruine! s'exclame-t-elle. Et je n'ai pas fini de me sculpter, de me denteler, de me travailler en forme de ruine. Éternelle. Ce n'est pas le temps qui me corrode, ce n'est pas la fatigue qui me fait m'abandonner, c'est la mort qui me compose (...)
(274).

Dans Les Paravents, le Lieutenant est encore plus explicite à cet égard :

Ce n'est pas d'intelligence qu'il s'agit : mais de perpétuer une image qui a plus de dix siècles, qui va se mortifiant à mesure que ce qu'elle doit figurer s'effrite, qui nous conduit tous, vous le sa-

272 Ibid., p. 107.

273 Bn, 103.

274 N, 141.

vez, à la mort (275).

On en revient donc à l'image, et plus précisément à l'image du pouvoir. A la désignation individuelle se substituent ici les éléments emblématiques qui servent à matérialiser cette image sur scène.

2.1.2 En effet, la figure du pouvoir se distingue surtout par des signes matériels qui s'associent explicitement à la fonction sociale qu'elle représente. Ceux-ci concernent principalement le costume. Car, si le Surveillant porte un "grand uniforme" (276) aux dires de Lefranc, et si Madame décide de commander de plus belles robes pour mieux conduire le "deuil de l'exil de Monsieur" (277), c'est que le costume agit comme une marque distinctive. En témoigne assez l'exemple des Bonnes où le costume noir des deux soeurs s'oppose à la robe de "velours écarlate" (278) et à la blanche "pailletée" (279) de Madame. Ces attributs réduisent d'ailleurs les bonnes à l'adoration :

275 P, 298.

276 HS, 204.

277 B, 162.

278 Ibid., p. 141.

279 Ibid., p. 140.

Si Madame connaissait nos précautions pour arranger ses toilettes! L'armoire de Madame, c'est pour nous comme la chapelle de la Sainte Vierge. (...) Nous l'ouvrons à deux battants, nos jours de fête. Nous pouvons à peine regarder les robes, nous n'avons pas le droit. L'armoire de Madame est sacrée. C'est sa grande penderie! (280)

Cette opposition entre les costumes constitue le drame des bonnes qui rêvent de "descendre dans la rue sous les apparences de Madame..." (281) Le costume assume d'ailleurs la même fonction démarcatrice dans Les Paravents où, d'après les indications de Genet, "(...) les personnages européens, les Figures Ridicules, ceux qui épinglent, M. et Mme Bonneuil seront d'une taille excessive" (282) alors que les Arabes doivent trembler "de la tête aux pieds" (283). Plus complexe encore est le cas des clients du bordel et des membres de la cour qui s'affublent de costumes démesurés, immédiatement identifiables, pour endosser une deuxième figuration assimilable au pouvoir. La fonction du costume consiste alors à indiquer des ruptures dans le jeu et dans la représentation des personnages, comme je l'ai démontré dans la première partie de cette étude (284). Or, le costume au

280 Ibid., p. 163.

281 Ibid., p. 153.

282 P, 283.

283 Ibid.

284 Cf. supra, pp. 86-91.

théâtre n'a de sens qu'en fonction de sa rhétorique, c'est-à-dire des éléments qui le composent. Genet, particulièrement loquace à cet égard, utilise le costume comme un référent théâtral explicite.

On observe d'abord que le dramaturge renoue avec la tradition du théâtre antique en recourant aux cothurnes qui, rappelons-le, étaient considérés par les Romains comme l'attribut de la tragédie. "Théâtralement, écrit-il dans la lettre à Pauvert, je ne connais rien de plus efficace que l'élévation" (285). Élévation que Genet romancier explique ainsi dans Querelle de Brest en se référant au personnage de Madame Lysiane :

Debout sur le tapis, mais les pieds à plat, son corps n'avait plus la cambrure imposante que lui donnaient les souliers à talons hauts. L'ampleur des hanches n'avait plus de sens, ne soutenant pas, pour les faire se balancer, les plis lourds d'une étoffe soyeuse. La poitrine avait moins d'audace. Elle sentit tout cela immédiatement, et qu'aussi la colère ne peut s'exprimer que sur le ton tragique, qui a sa source dans le cothurne, et qui se développe dans un corps soutenu, où rien ne pend. (...) Elle monta dans ses souliers et reprit un peu de noblesse (286).

285 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

286 "Querelle de Brest", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 346.

De la même façon, dans Les Bonnes, les escarpins vernis contribuent à particulariser le personnage de Madame en s'opposant aux "souliers noirs à talons plats" (287) que chaussent les bonnes. Cependant, dans les pièces qui suivent, les cothurnes se substituent carrément aux souliers à talons hauts. Ainsi, comme je l'ai noté plus haut, il est précisé dans Le Balcon que les trois figures du pouvoir sont montées "sur des patins de tragédien de 0 m 50 de haut" (288). Dans "Comment jouer Le Balcon", le dramaturge ajoute :

J'ai eu l'idée de faire grimper les Trois Figures fondamentales sur de hauts patins. Comment les acteurs pourront-ils marcher avec ça sans se casser la gueule, sans se prendre les pattes dans les traînes et les dentelles de leurs jupes? Qu'ils apprennent (289).

Même élévation des "Figures Ridicules" dans Les Paravents. L'utilisation des cothurnes est donc courante dans la dramaturgie génétienne.

Cette élévation est d'autant plus signifiante qu'elle contraste souvent avec la gestuelle des autres personnages. Par exemple, lors de la cérémonie, avant que n'éclate la révolte des

287 B, 147.

288 Bn, 39.

289 CJBn, 275.

bonnes, on remarque que Solange s'accroupit devant Madame à trois reprises. Ainsi, lorsque Solange aide Claire-Madame à revêtir la robe, la gestuelle reproduit le rapport de force qui s'instaure entre les deux soeurs :

CLAIRE, ironique
 (Solange aide Claire à mettre la robe.) Agrafez. Tirez moins fort. N'essayez pas de me ligoter. (Solange s'agenouille aux pieds de Claire et arrange les plis de la robe.) Evitez de me froler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rap- portez-vous ces odeurs? (290)

Pareillement, au quatrième tableau des Paravents, le premier qui mette en scène un personnage européen, Sir Harold est "monté sur des semelles de trente centimètres" (291) qui ont pour fonction d'indiquer son pouvoir face aux ouvriers arabes. L'intention de Genet est d'ailleurs claire à cet égard :

La préoccupation principale dans cette scène doit être, sera, de faire pressentir l'importance des Européens, dont Sir Harold est le symbole. Il sera très grand, et à côté de lui les Arabes auront le dos courbé. Ils marcheront pieds nus (292).

290 B, 142.

291 P, 189.

292 Ibid., p. 195.

Opposition manifeste reprise au niveau vocal : si les Arabes doivent parler "d'une voix très fragile, qui se brise par instants, par moments une voix de fausset" (293), Sir Harold "aura le timbre très sonore" (294). Plus loin, il sera question du tremblement des Arabes, venant s'opposer à la rigidité des figures du pouvoir. Rigidité qui les statufie en quelque sorte, comme le laisse entendre cette remarque de Genet : "Quant aux figures, elles aussi chacune sur son socle, elles auront un maquillage multicolore, et porteront des costumes qui, au premier regard, révéleront qui elles sont" (295).

Dans Le Balcon, c'est plutôt la dialectique de l'élévation et de l'abaissement qui marque la prise de pouvoir et, dans certains cas, la prise de rôle. Ainsi, au premier tableau qui montre l'Evêque au moment où il doit quitter son rôle, la signification des cothurnes est mise au jour :

L'EVEQUE, amer
 Vous vous foutez bien de ma sécurité. Quand tout est fini, vous vous foutez du monde!

IRMA, à la Fille
 Ne l'écoute plus et déshabille-le.
 (A l'Evêque qui est descendu de ses patins et qui a maintenant les dimensions normales d'un acteur,

293 Ibid.

294 Ibid.

295 Ibid., p. 283.

du plus banal des acteurs :)
Aidez-vous, vous êtes raide.

L'EVEQUE, l'air idiot
Raide? Je suis raide? Raideur
solennelle! Immobilité définitive...

IRMA, à la Fille
Passe-lui son veston...

L'EVEQUE, regardant ses fripes
qui s'entassent à terre
Ornements, dentelles, par vous je
rentre en moi-même. Je reconquiers
un domaine. J'investis une très an-
cienne place forte d'où je fus chas-
sé. Je m'installe dans une clairière
où, enfin, le suicide est possi-
ble. Le jugement dépend de moi et
me voici face à face avec ma mort.

IRMA

C'est beau, mais il faut partir.
Vous avez laissé votre voiture à la
porte de la rue, près du pylône...
(296)

La transformation de l'Évêque en un acteur "banal" rend compte ici de l'association du rôle d'apparat à l'élévation. Ce procédé revient au deuxième tableau où l'utilisation des cothurnes s'ajoute toutefois à la gestuelle pour indiquer la position du pouvoir assumée par le Juge. C'est ce que le dramaturge indique au tout début : "Un juge qui, lorsqu'il se relèvera, paraîtra démesuré, lui aussi rallongé par des patins, invisibles sous sa robe, et le visage maquillé, à plat ventre, rampe en direction de

la femme qui recule à mesure" (297). Le troisième tableau, quant à lui, met en scène un personnage qui endosse le rôle du Général, troquant son veston et son chapeau melon pour un costume d'apparat et des "patins invisibles" (298).

Tous les exemples précités insistent sur la grandeur qu'atteignent les figures du pouvoir une fois juchées sur les cothurnes. Genet a recours à un autre trucage associé au théâtre antique. Il s'agit des matelassures qui agrandissent la dimension des figures par rapport à celle des autres personnages. Au huitième tableau du Balcon, alors qu'il n'a pas encore accédé au répertoire du bordel, le Chef de la Police se voit justement refuser l'accès au gigantisme des figures : "Tous sont de proportion démesurée, géante --sauf le Héros, c'est-à-dire le Chef de la Police--" (299). Le gigantisme est l'apanage des figures du pouvoir et, s'il n'est question dans la première pièce que du "grand uniforme" (300) du Surveillant, cet attribut costumier se précise dans les pièces subséquentes.

Ainsi, pour reprendre l'exemple du Balcon, la fonction agrandissante du costume des trois figures est évidente. La

297 Ibid., p. 47.

298 Ibid., p. 58.

299 Ibid., p. 108.

300 HS, 204.

didascalie au début du premier tableau indique :

L'Évêque, mitré et en chape dorée, est assis dans le fauteuil. Il est manifestement plus grand que nature. (...) Ses épaules, où repose la chape, seront élargies à l'extrême, de façon qu'il apparaisse, au lever du rideau, demeuré et raide, comme un épouvantail (301).

Même indication au troisième tableau où le Général s'habille au su et au vu des spectateurs :

Pendant toute la scène qui va suivre, la Fille va aider le Général à se déshabiller, puis à s'habiller en général. Lorsque celui-ci sera complètement habillé, l'on s'apercevra qu'il a pris des proportions gigantesques, grâce à un trucage de théâtre : patins invisibles, épaules élargies (...) (302).

Ces costumes servent donc à leur conférer un statut particulier en faussant leurs proportions normales.

Si les matelassures et les cothurnes n'interviennent pas dans Les Nègres, les figures du pouvoir se distinguent tout de même des autres personnages par une élévation sur le plan spatial. On remarque en effet que la cour, placée sur un "palier

301 Bn, 39.

302 Ibid., p. 58.

supérieur" (303), surplombe la scène où évoluent les Nègres. Ils sont les spectateurs du simulacre des Nègres et se trouvent ainsi assimilés à l'auditoire, comme le souligne la didascalie du début :

La Cour, debout, et sur un seul rang, semble intéressée par le spectacle des Nègres dansant qui, tout à coup, s'immobilisent, interrompant le menuet. Ils s'approchent de la rampe, se retournent d'un quart de cercle pour saluer cérémonieusement la Cour, puis le public. L'un d'eux se détache et parle, s'adressant tantôt au public, tantôt à la Cour (304).

D'ailleurs, le maître de cérémonie ne mentionne pas le nom des membres de la Cour dans sa présentation et s'empresse d'indiquer : "Vous êtes blancs. Et spectateurs. Ce soir nous jouerons pour vous..." (305). Car leur première fonction ici, c'est de figurer sur scène le pouvoir dominant et d'en renvoyer l'image au public auquel la pièce s'adresse, selon le souhait de l'auteur qui prend soin de préciser que "cette pièce (...), écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs" (306). Il ajoute :

Mais, si par improbable, elle
était jouée un soir devant un

303 N, 81.

304 Ibid., p. 83.

305 Ibid., p. 84.

306 Ibid. p. 79.

public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité --mâle ou femelle. L'organisateur du spectacle ira le recevoir solennellement, le fera habiller d'un costume de cérémonie et le conduira à sa place, de préférence au centre de la première rangée des fauteuils d'orchestre. On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle (307).

Les exemples sont plus nombreux dans Les Paravents où apparaissent trois catégories de figures associées au pouvoir : les colonisateurs, les "Figures Ridicules" pour reprendre l'expression de Genet et l'armée coloniale. A en juger par le nombre impressionnant d'indications dans la partition textuelle et dans les Lettres à Roger Blin, le costume revêt ici une importance capitale dans la mesure où le dramaturge l'utilise comme "moyen de parade" (308). J'ai déjà noté que les figures du pouvoir se signalaient entre autres par leur "taille excessive" (309). Mais cette pièce a ceci de particulier qu'elle met en scène le prograstridion pour la première fois. Il s'agit en fait d'un faux ventre, courant dans le théâtre antique, qui donne

307 Ibid.

308 LRB, 222. "Les costumes ne les vêtiront pas, écrit Genet, les costumes de scène sont un moyen de parade, selon tous les sens".

309 P, 283.

artificiellement au personnage plus d'ampleur, comme en témoigne l'explication de Monsieur Blankensee au dixième tableau :

MONSIEUR BLANKENSEE

(Il souffle un peu, et en souriant, il défait de quelques crans la ceinture de son pantalon, et il explique.) C'est mon coussinet...

SIR HAROLD, intéressé

Ah, ah, vous portez le coussinet. Sur le derrière aussi, sans doute.

MONSIEUR BLANKENSEE

Pour l'équilibre. Un homme de mon âge qui n'a ni ventre ni cul n'a guère de prestige. Alors il faut bien truquer un peu... (Un léger silence.) Autrefois, il y avait les perruques...

SIR HAROLD

L'emmerdant c'est la chaleur. Et puis les courroies.

MONSIEUR BLANKENSEE

C'est très bien agencé, vous savez. Il n'y a pas à proprement parler de courroies. Il s'agit plutôt d'une sorte de caleçon rembourré devant-derrrière, qui vous donne de la présence.

SIR HAROLD

Mais la femme de chambre...

MONSIEUR BLANKENSEE

Ah, pas au courant. Je suis discret. C'est aussi délicat que le dentier ou l'oeil de verre dans le verre d'eau : secrets intimes. (Un soupir.) Oui, il faut tout ce trucage pour nous imposer... pour en imposer! (310)

Un peu plus loin, la découverte du coussinet par la femme de chambre coïncide avec la mort du personnage dont l'artifice du pouvoir est dévoilé. "L'ennemi est autour de nous. s'écrie-t-il avant de mourir. Je n'ai plus de coussinet... ni sur le cul ni sur le ventre..." (311) On remarque effectivement que le costume des figures se détériore au fur et à mesure que leur pouvoir est menacé. Ainsi, au dernier tableau, on retrouve les "Figures Ridicules" en loques, comme l'indique le dramaturge : "Ils sont en guenilles. Presque nus tellement leurs fringues sont trouées. Mais très décorés" (312).

L'armée coloniale a aussi recours à certains trucages pour en imposer à l'ennemi. "Tous les militaires, le Lieutenant et le Sergent (...), écrit Genet, auront de trente à quarante centimètres de plus que les Arabes" (313). Et, au onzième tableau, une voix n'hésite pas à les comparer à des "dieux rembourrés" (314), réagissant aux recommandations hyperboliques du Lieutenant :

Bons guerriers, guerriers braves, sans doute, mais d'abord beaux guerriers. Donc : épau-
les parfaites, rectifiées par

311 Ibid., p. 260.

312 Ibid., p. 352.

313 Ibid., p. 264.

314 Ibid., p. 353.

artifice si nécessaire. Cous musclés. Travaillez vos cous. Par : torsion, tension, contraction, distorsion, suspension, pression, flexion, fluxion, masturbation... Cuisse-
ses épaisses et dures. Ou apparemment. A la hauteur des genoux, sous la culotte...
(...) ...sous la culotte, mettez des sacs de sable pour vous gonfler les genoux, mais apparaissez comme des dieux!
(315)

Cette beauté trafiquée dont parle le Lieutenant est en fait le véritable enjeu de la guerre, comme en témoigne le commandement suivant :

Que chaque homme pour n'importe quel autre soit un miroir.
(...) Que les profils se renvoient des profils et que l'image que vous offrirez aux rebelles soit d'une si grande beauté, que leur image qu'ils ont d'eux ne pourra pas résister. Vaincue. Elle tombera en morceaux. Cassée... Ou comme la glace : fondue. Victoire sur l'ennemi : morale
(316).

Au dernier tableau, Ommou reproche d'ailleurs au combattant arabe de se conformer au modèle colonial au lieu d'en contester l'image à la manière de Saïd :

315 Ibid.

316 Ibid., p. 299.

OMMOU

(Avec beaucoup de netteté.) Depuis un moment depuis qu'on s'épuise ici à épuiser nos misères de toutes sortes, vous, là-bas, vous organisez votre mort d'une façon harmonieuse et hautaine.

LE COMBATTANT

Pour l'efficacité du combat.

OMMOU, comme une automate
Pour l'esthétique du décès.

(...)

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

(...)

LE COMBATTANT

(...) Battus on s'est, si tu veux,
pour l'amour du combat, la parade
glorieuse et l'ordre nouveau...
(317)

Il appert donc, dans tous les cas que je viens de citer, que le pouvoir se manifeste surtout par les attributs costumiers et, plus particulièrement, par l'emploi des postiches. Cette radicalisation de l'artifice du pouvoir agit dans le discours d'Ommou comme une dénonciation de la politique coloniale.

Il est un dernier support matériel dont Genet fait usage et qui renvoie aux origines mêmes du théâtre occidental : le masque. On le retrouve dans Les Nègres où les membres de la cour sont masqués. "Chaque acteur, indique Genet, en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus" (318). Sa fonction consiste ici à brouiller l'identité "réelle" des représentants de la cour pour les assimiler aux figures du pouvoir colonial. La dialectique entre le noir partiellement dissimulé et le blanc affiché montre également que nous avons affaire à un jeu (une "clownerie" (319) selon l'appellation de Genet) où le masque est indissociable du rôle de la cour. D'ailleurs, dès qu'ils le retirent, les membres de la cour sont désignés autrement : "celui (ou celle) qui tenait le rôle de..." (320) J'ai déjà signalé que le retrait du masque présente la cour de deux façons différentes au long de la pièce : soit en tant que Nègres intéressés par les événements de la coulisse (321), soit en tant que comédiens (322). Diouf, qui est

318 N, 82.

319 Ibid., p. 75. Cette désignation paraît dès la première page de la pièce, sous le titre.

320 Ibid., pp. 146-148.

321 Ibid., p. 146. "Grâce à nous, déclare celui qui tenait le rôle du Valet, on n'a rien deviné du drame qui se passe ailleurs".

322 Ibid., p. 155. "Les cinq Nègres, précise Genet à la fin, retirent les masques et saluent".

le seul Nègre accédant au palier de la cour, doit également porter un masque pour endosser le rôle de la femme blanche durant le simulacre et devenir à la fin "l'Admirable Mère des Héros morts en croyant nous (les Nègres) tuer" (323). De toute évidence, le masque est ici un moyen efficace de transformer le pouvoir des Blancs en un signe théâtral. Il n'est donc pas étonnant qu'une "dizaine de masques blancs apparaissent autour de la cour" (324) lorsque Village menace ses pairs d'aller rejoindre le public de Blancs pour vivre son amour impossible avec Vertu. Le masque se présente comme la marque différentielle des Blancs et il s'oppose à la négritude que réclame le maître de cérémonie : "Que les Nègres se nègrent. Qu'ils s'obstinent jusqu'à la folie dans ce qu'on les condamne à être, dans leur ébène, dans l'oeil jaune, dans leurs goûts cannibales" (325).

Dans les autres pièces, le maquillage se substitue au masque pour caractériser les figures du pouvoir. Déjà, dans Les Bonnes, Claire se farde pour se transformer en Madame. "Claire s'assied à la coiffeuse. Elle respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse ses cheveux, arrange son visage" (326). Plus loin, Madame découvre sur le visage de Claire

323 Ibid., p. 154.

324 Ibid., p. 103.

325 Ibid., p. 110.

326 B, 139-140.

les traces d'un fard mal essuyé :

MADAME

(...) (Regardant Claire.) Appro-
che un peu! Approche! Mais...
tu es fardée! (Riant.) Mais
Claire, tu te fardes!

(...)

CLAIRE

J'ai mis un peu de poudre.

MADAME

Ce n'est pas de la poudre, c'est
du fard, c'est de la "cendre de
roses", un vieux rouge dont je
ne me sers plus (...) (327).

Plus radicalement, dans Le Balcon, le maquillage constitue le masque du pouvoir. Ainsi, le visage de l'Evêque est "grimé exagérément" (328), celui du Juge est "maquillé" (329) et celui du Général, "maquillé à l'extrême" (330). A ce maquillage outrancier des figures du pouvoir correspond par ailleurs le port du masque que le dramaturge voudrait voir imposé aux révolutionnaires. Représentant le contre-pouvoir, ceux-ci se distinguent par la sobriété de leur costume : "Costumes noirs. Chandails noirs" (331), et par la gravité de leur expression,

327 Ibid., p. 166.

328 Bn, 39.

329 Ibid., p. 47.

330 Ibid., p. 58.

331 Ibid., p. 92.

comme Genet prend soin de le souligner dans son propos liminaire :

Il faudra inventer le type révolutionnaire, puis le peindre ou modeler sur un masque, car, je ne vois personne, même parmi les protestants lyonnais ayant le visage assez long, assez triste et assez farouche pour jouer ce rôle. La fixité des masques irait assez bien (332).

L'utilisation du maquillage atteint son apogée dans Les Paravents où l'auteur ne tarit pas sur ce sujet. Il écrit :

Leurs maquillages, en les rendant "autres", leur permettront toutes les audaces : cessant d'avoir une responsabilité sociale, ils en auront une autre, à l'égard d'un autre Ordre (333).

S'ils ne s'appliquent pas exclusivement aux figures du pouvoir, les maquillages de celles-ci se distinguent par leur aspect rigoureusement codé. En effet, les propositions de maquillages diffèrent sensiblement selon qu'elles renvoient aux personnages arabes ou aux "Figures Ridicules". Par exemple, les maquillages des premiers se caractérisent par le souci de ne pas référer à la seule réalité algérienne, comme en témoigne éloquentement le cas d'Ommou :

332 CJBn, 276.

333 LRB, 222.

Son visage sera jaune et tout saccagé par une infinité de petites rides entre les très grandes et très sombres rides (marron) circulaires, qui donneront à son visage un air de pleine lune, si possible couverte de cratères et de mers de la Sérénité. --Prendre une photo très grossie de la lune. En demander une photocopie aux services de la Nasa. Pareil sur les bras et les jambes : des trous et des monticules (334).

Le maquillage des "Figures Ridicules" se signale plutôt par son conformisme à un code immédiatement repérable : "Quant aux figures, chacune sur un socle, elles auront un maquillage multicolore, et porteront des costumes qui, au premier regard, révéleront qui elles sont" (335). Distinction manifeste entre l'insoumission des uns au code culturel et la soumission des autres à ce même code culturel.

S'ils servent en quelque sorte à artificialiser les figures du pouvoir, les éléments du costume s'associent également à leur typisation croissante et au jeu des rôles dans la dramaturgie génétienne. C'est dans Les Bonnes que le costume s'inscrit pour la première fois comme un élément de jeu. Les deux soeurs revêtent les robes de Madame pour s'arroger son

334 Ibid., p. 238.

335 P, 283.

pouvoir assimilable à la richesse clinquante du velours rouge ou du blanc pailleté, des bijoux et des escarpins vernis. Le pouvoir est ici affaire de mondanité et Madame n'hésite pas à afficher la griffe prestigieuse d'une de ses toilettes : "(Elle caresse la robe de velours rouge.) Ma belle "Fascination". La plus belle. Pauvre belle. C'est Lanvin qui l'avait dessinée pour moi. Spécialement" (336). Car, il ne faut pas croire que les bonnes sont les seules à se déguiser dans la pièce. Madame aussi se sert de ses robes pour s'inventer de nouvelles attitudes. Claire la détourne vite de son projet de renoncer à la "vie élégante" (337) en faisant allusion au rôle de grande "abandonnée magnifique" (338) que de nouvelles toilettes lui permettront de jouer :

CLAIRE, sèche
Que Madame conserve ses toilettes.

MADAME, sursautant
Comment?

CLAIRE, calme
Madame devra même en commander de plus belles.

MADAME
Comment courrais-je les couturiers? Je viens de l'expliquer à ta soeur : il me faudra une toilette noire pour mes visites

336 B, 163.

337 Ibid., p. 163.

338 Ibid., p. 162.

au parloir. Mais de là...

CLAIRE

Madame sera très élégante. Son chagrin lui donnera de nouveaux prétextes.

MADAME

Hein? Tu as sans doute raison. Je continuerai à m'habiller pour Monsieur. Mais il faudra que j'invente le deuil de l'exil de Monsieur. Je le porterai plus somptueux que celui de sa mort. J'aurai de nouvelles et de plus belles toilettes. Et vous m'aidez en portant mes vieilles robes. En vous les donnant, j'attirerai peut-être la clémence sur Monsieur. On ne sait jamais (339).

Ses attributs costumiers et ses "faux" (340) cheveux contribuent ainsi à faire de Madame une figure tout aussi artificielle que celle qu'inventent les bonnes au cours du jeu. Solange se plaint d'ailleurs de ne pouvoir accéder à la richesse de Madame que par le jeu, et non dans la situation "réelle" où seule Madame peut se parer de ses vêtements et de ses ornements : "Vous croyez pouvoir

339 Ibid., p. 162.

340 Ibid., p. 157.

CLAIRE

Tu as de beaux cheveux. Quels beaux cheveux. Les siens...

SOLANGE

Ne parle plus d'elle.

CLAIRE

Les siens sont faux. (...)

dérober la beauté du ciel et m'en priver? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver?" (341)

La typisation est encore plus évidente dans Le Balcon où chacun des éléments du costume des figures du pouvoir renvoie à un rôle social précis auquel correspond les titres qui leur servent de noms. Les clients du bordel s'affublent de costumes d'apparat pour échapper à leur identité "réelle". Ils ne les fétichisent que dans la mesure où ces costumes représentent l'illusion du pouvoir. L'Évêque, par exemple, réduit son épiscopat aux signes costumiers les plus caractéristiques de son rôle :

Toi, mitre en forme de bonnet
d'évêque, sache bien que si mes
yeux se ferment pour la dernière
fois, ce que je verrai, derrière
mes paupières, c'est toi,
mon beau chapeau doré... C'est
vous, beaux ornements, chapes,
dentelles... (342)

Le Général, quant à lui, s'assure de la présence des éléments clés de son costume : "Et des éperons : aurai-je des éperons? J'avais dit qu'on les fixe à mes bottes. Des bottes acajou,

341 Ibid., p. 144.

342 Bn, 40.

n'est-ce-pas?" (343) J'ai signalé plus haut que le Général ne supporte pas que son costume civil soit en vue lors de la séance, comme si les deux étaient incompatibles (344). A ces costumes viennent s'ajouter des objets qui agissent comme les marques totémiques des figures : la mitre à laquelle l'Évêque s'adresse au début du premier tableau, le code du Juge sans lequel il ne peut prononcer une condamnation et le cheval de jeu grâce auquel le Général s'achemine dignement vers la mort. Ce dernier déclare à la Fille qui l'aide à passer de vie à trépas :

Tu as raison, peigne ta crinière. Étrille-toi. J'exige une pouliche bien habillée. Donc, tout à l'heure, à l'appel des trompettes, nous allons descendre --moi te chevauchant-- vers la gloire et la mort, car je vais mourir (345).

Le costume fonctionne dans tous les cas comme la marque iconique du pouvoir, l'icône étant un signe ou un ensemble de signes qui dénotent son référent par ressemblance. Car le pouvoir ne tient ici qu'aux signes costumiers qui le désignent. D'ailleurs, dans la deuxième édition du Balcon, la réponse de Roger à l'un des révolutionnaires qui s'interroge sur le sort réservé aux dignitaires est claire à cet égard : "D'abord les déshabil-

343 Ibid., p. 56.

344 Cf. supra, pp. 86-88.

345 Ibid., p. 61.

ler" (346).

Même phénomène dans Les Nègres où le costume affiche nettement le rôle des membres de la cour et brouille momentanément leur identité "réelle" lors du simulacre criminel. Chacun d'eux se voit également caractérisé en fonction des signes costumiers qu'il arbore : couronne royale, sceptre et hermine pour la Reine, gilet rayé et serviette sur le bras pour le Valet, uniforme sublime pour le Gouverneur, robe noire et rouge pour le Juge, robe blanche, bagues et croix pectorale pour le Missionnaire (347). Assimilables à leurs marques distinctives, les membres de la cour finissent même par se transformer en objets totémiques dans la séquence où le Masque de la femme blanche accouche sur scène de poupées décorées qui les représentent :

(Bobo s'approche du masque et lui parle avec douceur.)

BOBO

Il vaudrait mieux vous allonger, pour ne pas trop souffrir. (Elle écoute le masque qui ne répond rien.) Votre fierté?... Bon. Restez debout.

(Elle s'agenouille, et passe la main sous les jupons du masque d'où elle retire une poupée haute d'environ 60 centimètres, et

346 Cf. Le Balcon, Décines, Éd. de l'Arbalète, 1960, p. 149.

347 N, 82.

représentant le Gouverneur.)

LE GOUVERNEUR, à la cour
J'arrive au monde! Botté, décoré...

(Mais Bobo cherche encore et ramène une poupée : le Valet.)

LE VALET
C'est ma gueule qui s'apporte!...

(Bobo cherche et sort le Juge.)

LE JUGE, étonné
Moi?

LE GOUVERNEUR, au Juge
C'est bien vous, craché!

(Bobo ramène le Missionnaire.)

LE MISSIONNAIRE
Les voies de la Providence...

LA REINE, très intéressée
Je voudrais bien me voir sortir de là...

(Bobo sort une poupée représentant la Reine.)

LA REINE, délivrée
Et voilà! C'est debout que ma mère m'a chiée!

(Les Nègres ont disposé les poupées à gauche de la scène, sous le balcon où est la Cour. Ils les contemplent un instant, puis reprennent leur récit.) (348)

On observe une différence notable dans Les Paravents où les figures se résorbent entièrement dans les éléments costumiers

qui les représentent. Ainsi, par exemple, Genet indique que Sir Harold sera "très viril selon le langage des colons : bottes, casques de liège, gants, badine, culotte de cheval" et qu'il "doit avoir un physique très caricatural : épais cheveux roux, grosse moustache très dure, menton rouge, énormes taches de rousseur, etc." (349) Même souci de la caricature dans le cas des Français (350) et de l'armée coloniale (351). Quant aux "Figures Ridicules", elles sont habillées "en costume 1840 environ" (352), immédiatement identifiable à leur rôle : "soldat de Bugeaud, vamp avec une ombrelle de dentelle, banquier à favoris et gibus, etc." (353) Cette indication temporelle est précieuse car elle renvoie aux premières années de la colonisation française en Algérie et fait plus particulièrement allusion à la guerre décisive qui opposa le gouvernement français aux résistants musulmans de 1840 à 1847.

349 P, 189.

350 Ibid., p. 283. "Culottes et bas de soie pour les hommes, robes longues, couleur pastel, pour les femmes".

351 Ibid., p. 264. "D'abord sur le harnachement des Légionnaires : ils porteront un sac ressemblant au sac des vrais légionnaires, mais ils auront un fusil en bois peint. Peint en bleu ciel pour la crosse et le canon, et en rose pour les autres parties".

352 Ibid., p. 268.

353 Ibid.

Toutefois, les mêmes caractéristiques désignent les figures du pouvoir aux spectateurs : cothurnes et matelassures leur prêtent une "taille excessive" (354), bien qu'une série d'objets à valeur emblématique contribue ici à magnifier leur pouvoir. Ainsi, au quatrième tableau, Sir Harold, se voit remplacé par un "merveilleux gant de pécarï" (355) qui "reste suspendu dans l'air, au milieu de la scène" (356). Le costume de Sir Harold exerce d'ailleurs son pouvoir sur Saïd qui, "tombant à genoux" (357), succombe à l'idolâtrie une fois que Habib lui a expliqué qu'ils sont tous les deux sous la surveillance du gant : "De toi, lui dit-il, je ne sais pas, mais il n'apprendra rien de mal de moi. Oui, je soupire, ô gant de pécarï, ô bottes de cuir fauve, ô culottes de basane (...)" (358). Mieux encore : au douzième tableau, le pouvoir s'incarne prodigieusement en une espèce d'objet totémique sur lequel les colons épinglent les décorations de leurs familles pour rivaliser de prestige. Genet précise :

En haut, sur une plate-forme,
apparaît un second paravent,
tout doré. Sur cette estrade,
un très grand mannequin --2 m 50

354 Ibid., p. 283.

355 Ibid., p. 192.

356 Ibid.

357 Ibid.

358 Ibid.

de haut à peu près-- est debout,
 au centre de la scène. Il est
 couvert de haut en bas, de dé-
 corations de tous ordres (359).

Le dramaturge ajoute dans les commentaires à la fin du tableau que le mannequin doit être un "poteau totem" un peu "terrifiant" et que les décorations seront très "visibles" (360). Autant de signes spectaculaires d'un pouvoir qui, s'il n'est pas le résultat du dédoublement des personnages comme dans Les Bonnes, Le Balcon et Les Nègres, n'en affiche pas moins une évidente théâtralité. En fait, les personnages n'ont plus ici à se dissimuler derrière les artifices du théâtre afin de porter sur scène les figures du pouvoir : celles-ci s'assument enfin comme des représentations typiques des rôles institutionnels que Genet associe au régime colonial. Typisation qui, selon la définition de Patrice Pavis, est mise en oeuvre "dès que les caractéristiques individuelles et originales sont sacrifiées au profit d'une généralisation et d'un grossissement" (361).

359 Ibid., p. 271.

360 Ibid., p. 283.

361 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 432.

2.2 Les figures du bordel

Proches des figures du pouvoir, en cela qu'elles tournent également le dos au monde pour se résorber dans des rôles institutionnels, les figures du bordel se caractérisent en outre par un discours qui s'élève par moment au mysticisme le plus saugrenu. Rappelons, entre autres, la localisation du bordel dans Le Balcon qui se trouve justement "sous les murs de la cathédrale, à deux pas de l'archevêché (...)" (362) et l'affirmation de Malika dans Les Paravents qui renverse de nouveau les valeurs établies : "Elle a raison, Warda : à qui offrir notre vie et nos progrès dans notre art, à qui sinon à Dieu?" (363) Mysticisme qui s'explique peut-être en partie dans un texte portant sur l'art d'Alberto Giacometti où Genet remarque que l'artiste "regrette les bordels disparus" (364) qu'il avait l'habitude de fréquenter "presque en adorateur" (365). Pourquoi?

Je hasarde plutôt ceci, écrit-
il : n'est-ce pas au bordel que
la femme pourrait s'enorgueil-

362 Bn, 75.

363 P, 178.

364 J. Genet, "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 62.

365 Ibid.

lir d'une blessure qui ne la délivrera jamais plus de la solitude, et n'est-ce pas le bordel qui la débarrassera de toute attribution utilitaire, lui faisant ainsi gagner une sorte de pureté" (366).

Il en est de même des putains dans le théâtre de Genet, dont certaines ne paraissent que dans la couche dialogique (Rosine, Elyane, Florence, Marlyse) alors que d'autres assument un discours et une présence scénique relativement importants (Madame Irma) pour prendre l'exemple du Balcon. Sacralisées, parce que en dehors du monde, elles ne servent à autre chose qu'à "radicaliser l'apparence" (367), au point de s'abolir dans leurs parures. Dans la première version du Balcon, Madame Irma l'affirme sans ambages : "Ma maison est vide. Sauf des oripeaux et des masques..." (368) Ce vide sert d'écran à l'image et c'est ainsi que ces figures collectives s'associent de nouveau à une esthétique éminemment mortifère qui est devenue indissociable du théâtre de Genet. Esthétique qui est d'autant plus signifiante que Genet assimile volontiers le bordel au théâtre, comme en témoigne assez Le Balcon où le terme jeu et le verbe jouer reviennent respectivement à neuf et à douze reprises.

366 Ibid.

367 Jean Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 675.

368 Cf. Le Balcon, édition 1956, op. cit., p. 112.

Si le dramaturge ne mentionne pas carrément les figures du bordel dans les deux premières pièces, il y fait tout de même allusion. Ainsi, dans Haute surveillance, Lefranc reproche à Maurice, le plus jeune des réclusionnaires, d'avoir des "gestes de putain" (369). Celui-ci se définit d'ailleurs par sa beauté qu'il revendique comme une marque distinctive : "Je suis marqué, moi aussi, mais ma vraie marque, c'est ma gueule! Ma gueule, ma jolie petite gueule de voyou" (370). D'une autre façon, dans Les Bonnes, il est indiqué que Solange, lors d'une séance antérieure, a prêté à Madame une attribution semblable :

Hier soir, quand tu faisais Madame dans la robe blanche, affirme Claire à sa soeur, tu jubilais, tu jubilais, tu te voyais déjà montant en cachette sur le bateau des déportés (...). (...) Tu accompagnais Monsieur, ton amant... Tu fuyais la France. Tu partais pour l'île du Diable, pour la Guyane, avec lui : un beau rêve! Parce que j'avais le courage d'envoyer mes lettres anonymes, tu te payais le luxe d'être une prostituée de haut vol, une hétéaire (371).

369 HS, 212.

370 Ibid., p. 211.

371 B, 150. Notons que le narrateur du Journal du voleur décrit un rêve semblable : "Je voulais être la jeune prostituée qui accompagne en Sibérie son amant ou celle qui lui survit afin, non de le venger mais de le pleurer et de magnifier sa mémoire", op. cit., p. 97.

Genet prend d'ailleurs soin d'insister sur la coquetterie de la véritable Madame dans la première version de la pièce présentée au Théâtre de l'Athénée en 1946 :

MADAME

Un condamné n'est plus un bandit.
Ensuite, je forcerais les consignes. (Soudain coquette.) Mais Solange, j'aurais tous les courages. J'emploierais mes armes.
Pour qui me prends-tu? (372)

Mais, il ne s'agit là que d'inscriptions allusives et en quelque sorte circonstanciées aux figures putassières. Ces exemples renvoient davantage au mythe populaire de la putain admirablement incarné par Madame Lysiane dans l'oeuvre romanesque (373). Ce n'est que dans les pièces subséquentes que les putains se lexicaliseront précisément dans l'univers théâtral de Genet, et plus particulièrement dans Le Balcon et Les Paravents. Si on les retrouve dans Les Nègres, c'est à un moindre degré et en la seule personne de Vertu. Rien de plus ici, en fait, que la mention du métier de Vertu, à qui l'on reproche de faire intervenir sa vie réelle et "honteuse" au cours du simulacre :

VERTU

(...) Dans chaque bordel il y a la négresse.

372 Cf. Les Bonnes, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1954, p. 118.

373 Cf. "Querelle de Brest", in Oeuvres complètes, op. cit.

(...)

VERTU

Qu'on sache donc que la comédie de ce soir aura sur moi moins d'efficacité que celle que j'accomplis dix fois par jour. Je suis la seule à aller jusqu'au bout de la honte...

ARCHIBALD

N'évoquez pas votre vie.

VERTU, ironique

Vous avez déjà ces délicatesses que les Blancs vous ont refilees. Une putain vous choque.

BOBO

Oui, si elle l'est dans la vie. Nous n'avons pas à connaître vos misères, vos dégoûts particuliers. Cela vous regarde... dans votre chambre (374).

C'est donc dans Le Balcon, qui se déroule presque entièrement dans un bordel, et dans Les Paravents, où celui-ci fait partie intégrante du monde arabe, que les figures putassières se manifestent le plus explicitement chez Genet dramaturge. Reste à voir en quoi elles se distinguent des autres figures.

2.2.1 Les figures putassières se caractérisent d'abord par leur retrait du monde et leur confinement au seul espace du bordel. Déjà, comme l'indique l'Evêque au début du Balcon, celui-ci se signale comme un endroit clos où s'élaborent des

cérémonies clandestines :

Ces choses-là doivent rester
et resteront secrètes. Il est
déjà indécent d'en parler pen-
dant qu'on me déshabille. Per-
sonne. Et que toutes les por-
tes soient fermées. Oh, bien
fermées, closes, boutonnées,
lacées, agrafées, cousues...
(375)

Loin d'échapper au personnel du bordel, cette règle sert à le définir : "Entrer au bordel, affirme Carmen à Madame Irma, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions" (376). Miroirs qui sont d'ailleurs présents dans les premiers tableaux de la pièce en tant que réflecteurs de l'image convoitée : entre autres exemples, le Général "salue son image dans le miroir" (377) avant que d'emprunter son rôle de "héros mort à la guerre" (378) et l'Evêque se tourne vers le miroir pour "déclamer" (379) sa dernière tirade dans le premier tableau.

La tenancière, quant à elle, associe la négation du monde à la fortune du bordel, comme en témoigne sa remarque à Carmen :

375 Bn, 41.

376 Ibid., p. 78.

377 Ibid., p. 61.

378 Ibid., p. 62.

379 Ibid., p. 45.

CARMEN, toujours pensive
 Dans une vraie maison, il doit
 faire bon...

IRMA
 Va savoir. Mais, Carmen, mais
 si mes filles se mêlent d'avoir
 de pareilles idées, mais c'est
 la ruine du bordel (380).

Même la complicité entre clients et putains lui semble suspecte :
 "Ce serait la ruine, ajoute-t-elle, si mes clients échangeaient
 avec mes filles un sourire amical, un clin d'oeil, une bourrade,
 une boutade. Ce serait une catastrophe plus grande encore que si
 l'amour s'en mêlait" (381). D'ailleurs, elle insiste à plusieurs
 reprises sur leur infécondité, comme s'il s'agissait de leur
 dénier l'accès au circuit social de la reproduction et au réel :
 "Comment vous nommerai-je, mes grandes, mes longues stériles?
 Ils ne vous fécondent jamais" (382). Le bordel, comme elle ne
 manque pas de le signaler au Chef de la Police qui lui a imposé
 la présence d'Arthur, "devait rester vierge... (...) C'est-à-
 dire stérile" (383). C'est Roger qui spécifie la seule fonction
 que les figures du bordel ont à assumer : "Ici, toutes les femmes
 sont belles... Elles ne servent à rien qu'à être belles. On

380 Ibid., p. 71.

381 Ibid., p. 77.

382 Ibid., p. 68.

383 Ibid., p. 89.

peut se perdre en elles..." (384) Nulle autre fonction dès lors que celle de paraître parce qu'elles sont à jamais éloignées de toute "attribution utilitaire" (385), conformément à l'explication de Genet dans L'Atelier d'Alberto Giacometti.

Ainsi, le putanisme, pour reprendre l'expression de Genet, correspond à une espèce de retraite. Carmen est explicite à cet égard :

Vue d'ici, où de toute manière
les hommes se déboutonnent, la
vie me paraît si lointaine, si
profonde, qu'elle a autant d'ir-
réalité qu'un film ou que la
naissance du Christ dans la crèche.
Quand un homme, dans la
chambre s'oublie jusqu'à me dire :
"On va prendre l'arsenal
demain soir", j'ai l'impression
de lire un graffiti obscène.
Son acte devient aussi fou,
aussi... volumineux que ceux
qu'on décrit d'une certaine façon
sur certains murs... (386)

Le réel se trouve assimilé à l'obscénité, et non les figures du bordel qui n'ont pas à se traîner "dans la boue du réel" (387). Elles se savent incompatibles avec le monde extérieur. "Je ne

384 Ibid., p. 131.

385 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 62.

386 Ibid., p. 78.

387 Ibid., p. 72.

suis pas fait pour le dehors, admet Arthur, il y a trop longtemps que je vis dans tes murs... Même ma peau ne pourrait pas supporter le grand air..." (388) Pis encore : le dehors les tue. Dans Le Balcon, on remarque en effet que Arthur et Chantal, les deux seules figures qui quittent le bordel pour pénétrer l'espace de la révolte, finissent par mourir. Même constat dans Les Paravents où Warda raconte que le seul contact avec le grand air lui a été fatal :

J'ai poussé si haut la perfection de mon art... (...)
 ...qu'un soir --ce soir-- 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 cognant sur mon front, m'a tuée" (389).

On ne sort pas impunément de ce cloître.

De plus, dans la dernière pièce, cette exclusion du monde se traduit sur le plan spatial par une quasi immobilité des figures du bordel. On constate effectivement que par rapport aux autres personnages, les putains sont celles qui se déplacent le moins. Le cas de Warda est exemplaire. Contrairement aux personnages de la famille abjecte (La Mère, Saïd, Leïla), elle travaille à sa ruine dans l'immobilité la plus totale, comme le

388 Ibid., p. 81.

389 P, 338.

sous-entend ce commentaire de Genet dans les Lettres à Roger Blin :

Warda doit être une espèce d'Impératrice, chaussée de si lourds brodequins --en or massif-- qu'elle ne pourra plus arquer. Vous pourriez la visser au praticable. L'obliger à porter un corset de fer. Avec des boulons (390).

Immobilité que vient d'ailleurs surdéterminer le hiératisme de son costume. Le dramaturge précise entre autres que son "manteau sera un peu comme une chape de Saint-Sacrement, et descendra jusqu'aux pieds de Warda, ou plutôt, jusqu'au bas de l'escabeau sur lequel Warda est montée" (391). Roger Blin raconte à ce sujet que Genet, dans un de ses accès de colère moqueuse, aurait fustigé l'ensemble des costumes créés par Acquart pour les représentations du Théâtre de l'Odéon, en prenant toutefois soin d'insister sur la lourdeur et la richesse de celui de Warda :

Tous ces costumes, tout ça c'est de la merde, la seule chose qui compte si on veut faire riche c'est que les godasses de Madeleine Renaud (interprétant Warda) pèsent dix kilos chacun et soient en or massif! (392)

390 LRB, 231.

391 P, 180.

392 Roger Blin, op. cit., p. 203.

On peut donc en conclure que si la figure du héros devait s'acheminer vers la "fixité providentielle" (393), Warda quant à elle s'y trouve acculée.

2.2.2 Mais à quoi s'occupent les figures du bordel si le monde extérieur leur est interdit? A quels rôles s'associe leur retraite forcée? Dans Le Balcon, on les voit endosser divers rôles déterminés par les scénarios des clients qui veulent oublier leur identité "réelle" : le banquier, par exemple, vient au bordel pour devenir le Juge grâce à la Voleuse et au Bourreau. Toutes jeunes et belles, comme Genet le précise dans les trois premiers tableaux, ou "très musclé" (394) dans le cas d'Arthur, les putains se caractérisent par des signes qui renvoient à la mythologie populaire : la première est "très fardée" (395), la deuxième a les seins "visibles" (396) et la dernière porte "un corset noir, des bas noirs et des souliers à talons très hauts" (397). Mortes au monde, elles n'ont d'autre identité que celle que leur confèrent les divers rôles qu'elles doivent assumer avec gravité :

393 Bn, 103.

394 Ibid., p. 47.

395 Ibid., p. 39.

396 Ibid., p. 47.

397 Ibid., p. 57.

Je n'accorde pas qu'on blague,
 en effet, affirme Madame Irma.
 Un éclat de rire, ou même un
 sourire fout tout par terre.
 S'il y a sourire, il y a doute.
 Les clients veulent des céré-
 monies graves (398).

Il ne leur reste donc plus qu'à servir de supports aux fantasmes des clients en se transformant à leur guise. Ainsi, Chantal, qui est passée de l'espace du bordel à celui de la révolte, connaît bien la valeur d'une "colère peinte" (399) et d'une "illumination peinte" (400). "Le bordel m'aura au moins servi, précise-t-elle, car c'est lui qui m'a enseigné l'art de feindre et de jouer. J'ai eu tant de rôles à tenir, que je les connais presque tous" (401). Madame Irma conclut d'ailleurs que "(...) chaque putain doit pouvoir affronter n'importe quelle situation" (402).

Le deuxième tableau propose un bel exemple de la polyfiguration des figures du bordel. En effet, la "femme" et le "bourreau", tels qu'ils sont désignés dans la didascalie du début, sont appelés à modifier leur attitude au cours de la séance. Ainsi, dès les premières répliques, Genet indique une

398 Ibid., p. 67.

399 Ibid., p. 94.

400 Ibid.

401 Ibid., p. 97.

402 Ibid., p. 75.

rupture dans le jeu de la Voleuse : "La Voleuse (cette dame décrite plus haut) change d'attitude, et de dominatrice, devient humble" (403). Cette première attitude se reflète aux niveaux du discours et de la gestuelle, le Juge devant ramper vers elle alors qu'elle lui ordonne de lui lécher le pied. De plus, apparemment novice, elle s'écarte du scénario prévu et le bourreau doit la rappeler à l'ordre. Le Juge en vient même à s'inquiéter du personnel :

LE JUGE

(...) (Très doux, implorant.)
Dis-moi, mon petit, je t'en supplie, dis-moi que tu es une voleuse.

LA VOLEUSE

Oui, monsieur le Juge!

LE JUGE

Non!

LA VOLEUSE

le regardant, étonnée
Non?

LE BOURREAU

C'est pour plus tard.

LA VOLEUSE

Hein?

LE BOURREAU

Je dis : l'aveu doit venir en son heure. Nie.

LA VOLEUSE

Pour avoir encore des coups!

LE JUGE, mielleux
 Justement, mon petit : pour avoir
 des coups. Tu dois nier d'abord,
 pour avouer et te repentir. De
 tes beaux yeux je veux voir jaillir
 l'eau tiède. Oh! Je veux que
 tu en sois trempée. Pouvoir des
 larmes!... Où est mon code!
 (Il cherche sous sa jupe et ramène
 un livre.)

LA VOLEUSE
 J'ai déjà pleuré...

LE JUGE, il semble lire
 Sous les coups. Je veux des lar-
 mes de repentir. Quand je t'aurai
 vue mouillée comme un pré, je serai
 comblé.

LA VOLEUSE
 Ce n'est pas facile. Tout à l'heu-
 re, j'ai essayé de pleurer...

LE JUGE, ne lisant plus,
 ton mi-théâtral, presque familier
 Tu es bien jeune. Tu es nouvelle?
 (Inquiet.) Tu n'es pas mineure au
 moins?

LA VOLEUSE
 Non, non, monsieur...

LE JUGE
 Appelle-moi monsieur le Juge. Quand
 es-tu arrivée?

LE JUGE
 Avant-hier, monsieur le Juge (404).

Plus loin, pour échapper à la flagellation, elle implore la
 clémence du bourreau en l'interpellant par son nom. Celui-ci
 rétorque aussitôt : "Qu'est-ce qui te prend? Ne m'adresse pas la

parole. Réponds à monsieur le Juge. Et, moi, appelle-moi monsieur le Bourreau" (405). S'il ne déroge pas au scénario du Juge, le bourreau doit également prendre en charge une autre figuration, comme l'indique la nouvelle désignation que lui assigne le Juge :

LE JUGE
(...) Cerbère?

LE BOURREAU
imitant le chien
Houah, houah!

LE JUGE
Tu es beau! Et la vue d'une nouvelle victime t'embellit encore.
(Il lui retrousse les lèvres.)
Montre tes crocs? Terribles.
Blancs (406).

Le Juge met d'ailleurs l'accent sur l'interdépendance des rôles dans ce tableau :

Je t'approuve, Bourreau! Magistral tas de viande, quartier de bidoche qu'une décision de moi fait bouger! (...) (Il le touche.) Tu es là? Tu es là, mon énorme bras, trop lourd pour moi, trop gros, trop gras pour mon épaule et qui marche tout seul à côté de moi! Bras, quintal de viande, sans toi je ne serais rien... (A la Voleuse.) Sans toi non plus, petite. Vous êtes mes deux compléments parfaits... Ah le joli trio que nous formons!

405 Ibid., p. 50.

406 Ibid., p. 51.

(A la Voleuse.) Mais toi, tu as un privilège sur lui, sur moi aussi d'ailleurs, celui de l'antériorité. Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse. Il suffirait que tu refuses... mais ne t'en avise pas!... que tu refuses d'être qui tu es --ce que tu es, donc qui tu es-- pour que je cesse d'être... et que je disparaisse, évaporé. Crevé. Volatilisé. Nié" (407).

La situation, pour les figures du bordel, rime le plus souvent avec costume. A Carmen qui assimile le mariage à la "fleur d'oranger" (408) et au "tulle" (409), Madame Irma répond : "Bravo, garce! Mariée, pour toi veut dire déguisée" (410). En fait, chacun des rôles pris en charge par les figures du bordel correspond à un costume déterminant. Ainsi, Arthur, de bourreau qu'il était au deuxième tableau, "nu jusqu'à la ceinture" (411), se présente au cinquième tableau dans un "costume classique de maquereau" (412). Celui-ci lui impose une nouvelle attitude et Carmen n'hésite pas à le rappeler à l'ordre : "(...) vous portez un costume, monsieur Arthur, qui ne vous permet pas de

407 Ibid., pp. 52-53.

408 Ibid., p. 76.

409 Ibid.

410 Ibid.

411 Ibid., p. 47.

412 Ibid., p. 79.

plaisanter. Le mac a son rictus, jamais le sourire" (413). D'ailleurs, privée des séances pour s'occuper de la comptabilité du bordel, Carmen a la nostalgie du costume d'Immaculée Conception qu'elle revêtait pour apparaître devant l'un des clients : "J'aimais ma robe, mon voile et mon rosier" (414). Elle avoue même à Madame Irma que "(sa) comptabilité ne remplacera jamais (son) apparition" (415). Elle ajoute :

Aidée par le vice et la misère
des hommes, moi aussi j'ai eu
mon heure de gloire! D'ici,
l'écouteur à l'oreille et le
viseur à l'œil, vous pouviez
me voir dressée, à la fois sou-
veraine et bonne, maternelle et
si féminine, mon talon posé sur
le serpent en carton et les ro-
ses en papier rose, vous pouviez
apercevoir aussi le comptable du
Crédit lyonnais à genoux devant
moi, et s'évanouissant à mon ap-
parition, hélas, il vous tournait
le dos, et vous n'avez pas connu
ni son regard d'extase, ni les
battements affolés de mon cœur.
Mon voile bleu, ma robe bleue,
mon tablier bleu, mon œil bleu...
(416)

Le costume fait l'objet d'une valorisation encore plus radicale dans Les Paravents où Warda semble vouloir s'y abolir

413 Ibid., p. 80.

414 Ibid., p. 71.

415 Ibid., p. 69.

416 Ibid., p. 74.

entièrement, comme si l'être pouvait se résorber dans le paraître. "Pauvre jupons d'or! s'exclame-t-elle. J'ai cherché qu'un jour, au lieu d'être parure vous soyez, à vous seuls, la putain dans la gloire" (417).

Dans la dernière pièce, les figures du bordel subissent les contrecoups de la révolution des Arabes. Si elle pouvait au deuxième tableau s'orner de ses "parures" (418) sous le regard fasciné des Arabes, Warda se voit forcée de devenir fonctionnelle au quatorzième tableau où elle doit s'abandonner aux révolutionnaires qui transforment le bordel en une "usine" (419), et non en un lieu du pur paraître. "Où est le temps, miroir, soupire Warda, où je pouvais me regarder des heures en bâillant? Où sont les hommes qui me regardaient sans même oser respirer? Maintenant on est au boulot" (420). Contrairement à Malika qui se livre à tous les clients (421) et à Djemila dont les "reins solides" (422) ont été travaillés par "des soldats anglais, américains, allemands, russes, polonais,

417 P, 310.

418 Ibid., p. 172. Warda : "Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures..."

419 Ibid., p. 311.

420 Ibid., p. 317.

421 Ibid., p. 175. Malika : "Elles reniflent, mes robes, la viande qui bande".

422 Ibid., p. 318.

sénégalais..." (423), Warda envisage le putanisme comme un grand art : "Tu t'épuises, Malika. Une vraie putain doit pouvoir attirer par ce qu'elle est réduite à être. Moi, dit-elle, j'ai travaillé des années mon décrochage de dents avec une épingle à chapeau. Mon style!" (424) La putain "totale" (425), selon son expression, ce n'est plus celle qui se modifie en fonction des clients comme dans Le Balcon, mais celle qui s'abrite complètement derrière une apparence absolue :

Pute! Moi, Warda qui devais de plus en plus m'effacer pour ne laisser à ma place qu'une pute parfaite, simple squelette soutenant des robes dorées et me voici à fond de train redevenir Warda (426).

Car, plus on lui rappelle son identité, plus elle doit renoncer à l'apparence qu'elle s'était fabriquée de toutes pièces en empilant sur elle "robes, jupons, caracos" (427), comme en témoigne la scène où elle déchire les vêtements qui la "bardaient" (428) : "A la boucherie, à l'épicerie, se plaint-elle, on me dit bonjour... Je suis de moins en moins

423 Ibid.

424 Ibid., p. 175.

425 Ibid., p. 177.

426 Ibid., p. 312.

427 Ibid., p. 175.

428 Ibid.

quelqu'un..." (429) Elle précise : "J'ai travaillé pour n'être dans ma nuit qu'une espèce de mannequin doré qui se gratterait les gencives avec des épingles en plaqué (...)" (430).

Warda s'apparente dès lors à cette "divinité implacable et lointaine" (431) que Genet évoque à propos des statues de Giacometti.

Entre chaque putain nue et lui, indique-t-il, il y avait peut-être cette distance, que ne cesse d'établir chacune des ses statues entre elles et nous. Chaque statue semble reculer --ou en venir-- dans une nuit à ce point lointaine et épaisse qu'elle se confond avec la mort : ainsi chaque putain devrait-elle rejoindre une nuit mystérieuse où elle était souveraine (432).

Le parallèle est d'autant plus frappant que Warda elle-même prête à ses parures une valeur mortifère : "Manque un bracelet! clame-t-elle. Comme si j'étais un cercueil et qu'il manque un coup de marteau" (433). Elle est d'ailleurs l'unique personnage des

429 Ibid., p. 318.

430 Ibid., p. 310.

431 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, op. cit., p. 62.

432 Ibid.

433 P, 172.

Paravents qui ait droit à une cérémonie funéraire chez les vivants où les putains la couvrent de roses, comme si son nom (qui signifie rose ou bijou dans la langue maghrébine) s'associait aux rites sacramentels qu'elle suit du palier des morts :

La morte, indique le dramaturge, est parée d'une façon extraordinaire : une grande robe de dentelle d'or, couverte de roses bleues. Les souliers sont faits d'énormes roses rouges. Le visage de la morte est peint en blanc. Des roses et des bijoux sur la tête (434).

Qu'il s'agisse de Warda s'habillant devant les Arabes ou de Carmen apparaissant devant le comptable, la théâtralisation des figures du bordel ne vise donc pas à occulter momentanément leur identité "réelle" ou à magnifier illusoirement leur pouvoir comme c'est le cas des clients du Balcon ou des colons des Paravents, mais plutôt à substituer l'apparence à la réalité, voire le théâtre au monde. Car, si Madame Irma désigne le bordel comme une "maison d'illusions" (435) et ses putains comme des "acteurs et des actrices" (436), c'est que le jeu et les accessoires costumiers leur servent de définition. Tout n'existe

434 Ibid., pp. 341-342.

435 Bn, 73.

436 Ibid.

ici que par le jeu et les figures du bordel n'aspirent à aucune autre caractérisation. C'est ce que l'Évêque affirme clairement en associant le théâtre au mensonge, conformément à la doctrine de Tertullien qui récuse la fausseté de la pratique théâtrale :

Ici, dit-il, 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'Eglise a maudit les comédiens (437).

D'ailleurs, de toutes les pièces de Genet, Le Balcon est celle où la référence au théâtre est la plus affichée. On retrouve dans les couches dialogique et didascalique de cette pièce plusieurs termes communément associés à l'art théâtral : les mots "jeu", "séance" et "cérémonie" y paraissent respectivement neuf, sept et cinq fois.

Associé à un "somptueux théâtre" (438) par le Chef de la Police et à un "théâtre fastueux" (439) par Carmen, le bordel s'organise surtout en fonction de Madame Irma qui assure le passage du "réel" à l'illusion.

437 Ibid., p. 43.

438 Ibid., p. 86.

439 Ibid., p. 74.

Autour de votre belle personne, lui affirme sa protégée, vous avez pu organiser un théâtre fastueux, une fête dont les splendeurs vous enveloppent, vous dissimulent au monde. A votre putanisme il fallait cet appareil (440).

Mais, contrairement aux autres figures du bordel, Madame Irma a ceci de particulier qu'elle n'est pas dupe de l'illusion à laquelle elle donne son prix. "Votre maison, ajoute Carmen, a pour elle d'apporter la consolation. Vous montez et préparez leurs théâtres clandestins... Vous êtes sur terre. La preuve, c'est que vous empochez" (441). On l'a d'ailleurs vue réclamer de l'argent à l'Evêque (442) et faire ses comptes en compagnie de Carmen (443). Signe du réel, l'argent qu'elle soutire aux clients la distingue des autres putains. De plus, sa conception du putanisme diffère sensiblement de celle de Carmen :

Mais, lui explique-t-elle, quand tu t'exaltes à partir du mot putain, que tu te répètes et dont tu te pares comme... comme... comme... (Elle cherche et trouve.) ...comme d'une parure, ce n'est pas tout à fait comme lorsque j'utilise ce mot pour dési-

440 Ibid.

441 Ibid., p. 72.

442 Ibid., p. 40. Madame Irma : "Deux mille, c'est deux mille, et pas d'histoires. Ou je me fâche. Et ce n'est pas dans mes habitudes..."

443 Cf. le début du cinquième tableau.

gner une fonction (444).

Même lorsqu'elle endosse le rôle de la Reine, elle ne perd pas de vue la dimension illusoire des séances, comme l'indique la scène où Roger se châtre dans son plus récent et plus beau salon : "Sur mes tapis! Sur la moquette neuve! C'est un dément! (...) Georges! Le vestibule!... Les tapis sont couverts de sang... le vestibule est plein de clients... On éponge comme on peut" (445). Elle ne saurait tolérer un geste réel dans son établissement spécialisé dans la fabrication des images.

En fait, cette distinction entre la tenancière du bordel et son personnel est d'autant plus marquée que celle-ci assume la plus grande présence scénique dans Le Balcon et qu'elle est non seulement le personnage le plus loquace de la pièce, mais de toute la production théâtrale (446). Enfin, une fois les clients partis, elle se retrouve seule sur scène, comme l'unique fondement réel de cette "maison d'illusions" (447). "Et toutes ces représentations pour que je reste seule, conclut-elle, maîtresse et sous-maîtresse de cette maison et de moi-

444 Ibid., p. 75.

445 Ibid., pp. 132-133.

446 Les répliques de Madame Irma représentent 5,1 % de la couche dialogique dans la dramaturgie génétienne.

447 Ibid., p. 73.

même" (448). Du premier tableau, qui met en scène le scénario de l'Évêque, à ce constat ultime de la maquerelle impénitente, on passe de l'image entretenue grâce à elle à la réalité nue du théâtre dont elle éteint les lumières une à une lors de sa dernière tirade. Seule demeure l'image, dont la force réside justement dans sa matérialisation, comme elle finit par le déclarer ouvertement au public :

(Elle continue d'éteindre.) 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 plus faux qu'ici...
(...) (449)

Et la force des images dans Le Balcon tient principalement au parallèle établi par Madame Irma entre la putain et l'actrice qui a pour conséquence de **sexualiser** le théâtre et de **théâtraliser** le bordel. L'un et l'autre se définissent également comme des lieux à l'abri du "réel" où, moyennant un prix convenu, les clients peuvent entretenir, voire jouer leurs fantasmes en toute liberté.

448 Ibid., p. 135.

449 Ibid.

2.3 La renonciation au monde

Les figures collectives que je viens de passer en revue mettent en scène une étonnante célébration : "célébration de rien" (450) selon la formule que le dramaturge utilise dans les Lettres à Roger Blin. Rien d'autre en fait que les signes qui les matérialisent sur scène. Car, contrairement aux figures héroïques qui aspirent au rôle de héros, les figures du pouvoir et du bordel sont d'ores et déjà entrées dans l'ordre des apparences. C'est-à-dire que leur identité, le plus souvent anonyme, est réductible à la seule enveloppe spectaculaire du costume. Reprenons l'exemple des figures du pouvoir. Que serait Madame sans "sa grande penderie" (451) que les bonnes vénèrent? Les clients du Balcon sans les déguisements qui opèrent leur métamorphose? Les dignitaires des Nègres sans l'apparat de la cour? L'armée coloniale des Paravents sans le prestige de ses uniformes? D'ailleurs, dans Le Balcon, l'Évêque va même jusqu'à affirmer qu'il ne cherche pas le pouvoir effectif, mais ses signes les plus distinctifs : "Je n'ai jamais, je l'atteste devant Dieu qui me voit, je n'ai jamais désiré le trône épiscopal. (...) Et je veux être évêque dans la solitude, pour

450 LRB, 223.

451 B, 163.

la seule apparence..." (452) Le mot est lancé, précédé de la marque adjectivale de l'exclusivité. Il ne s'agit donc pas d'une quête de l'apparence dans la mesure où celle-ci leur est donnée d'entrée de jeu. Ils n'ont pas à y accéder, ils s'y cantonnent tout entiers. Comparant les vrais dignitaires à ceux du bordel, Madame Irma précise : "Ils sont dans la vie, 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" (453). De la même façon, les putains s'excluent du monde en se réfugiant dans les parures du bordel. Est-ce à dire que les figures collectives n'évoluent pas dans le théâtre de Genet et n'ont d'autre fonction que celle de se "figer dans la vie selon d'éternelles attitudes" (454)?

Si rapide que soit son apparition dans la première pièce, le représentant du pouvoir prend une toute autre importance dans Les Bonnes et engage la dramaturgie génétienne sur la voie de la répétition. En effet, Madame s'inscrit dans la pièce comme un référent que le jeu des bonnes contribue à pervertir. Dans "Comment jouer Les Bonnes", Genet mentionne d'ailleurs qu'"il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de

452 Bn, 44.

453 Ibid., p. 72.

454 Le Balcon, éd. 1956, op. cit., p. 138.

faux jabots (...)" (455). Toute la pièce s'organise en fonction de ce jeu inventé par les deux soeurs qui consiste à usurper le pouvoir de Madame à chaque fois qu'elle s'absente, comme le sous-entend l'allusion de Claire : "Hier soir, quand tu faisais Madame dans la robe blanche, tu jubilais, tu jubilais, tu te voyais déjà montant en cachette sur le bateau des déportés, sur le..." (456) La place du pouvoir, aussitôt vacante, est donc prise en charge par les bonnes qui pétrifient le personnage en quelque objet précieux agissant comme réceptacle de leur haine : "Je vous hais, s'exclame Solange. Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine... d'ivoire! Vos cuisses... d'or! Vos pieds... d'ambre!" (457) Plus loin, Claire-Madame s'écrie :

Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi, je vous vomis. (...) Vos gueules d'épouvante et de remords, vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos corps pour porter nos défroques. Vous êtes nos miroirs déformants, notre soupe-pape, notre honte, notre lie (458).

455 CJB, 269.

456 B, 150.

457 Ibid., p. 144.

458 Ibid., p. 171.

Ce jeu clandestin et répétitif, que les bonnes ne peuvent mener à la face du monde, consiste à tuer symboliquement la figure du pouvoir qui les asservit et dont elles ne peuvent se débarrasser réellement, malgré leurs multiples tentatives : Solange avoue avoir essayé d'étrangler Madame et Claire veut l'empoisonner. Car, s'il leur permet de s'appropriier les signes du pouvoir pour le réduire à néant, ce jeu se révèle insatisfaisant :

Et tu crois que je vais en prendre mon parti, admet Solange, continuer ce jeu et, le soir, rentrer dans mon lit-cage. Pourrons-nous même le continuer, le jeu. Et moi, si je n'ai plus à cracher sur quelqu'un qui m'appelle Claire, mes crachats vont m'étouffer! (459)

Seule la mort de Claire, qui se tue en quelque sorte par procuration, mettra fin au cycle répétitif du jeu des bonnes.

Au contraire, dans Le Balcon, cette prise de rôle s'avère suffisante et les figures du pouvoir n'essaient pas d'agir sur le "réel", mais de s'en exclure en se résorbant dans la pure apparence. Les clients viennent régulièrement au bordel, si l'on en croit la dernière tirade de Madame Irma, pour échapper à leur identité "réelle" et endosser de nouveaux rôles le temps d'une séance. "Tout à l'heure, dit-elle, il va falloir recommencer..."

tout rallumer... s'habiller... (...) ah, les déguisements! Redistribuer les rôles... endosser le mien" (460). C'est ce que montrent sans conteste les trois premiers tableaux de la pièce où apparaissent successivement l'Évêque, le Juge et le Général. D'ailleurs, lorsqu'on les aura "intronis(és) définitivement dans (leur) rôle" (461), selon l'expression de Carmen dans la première édition, ils auront la nostalgie de ce premier état euphorique et clandestin où seule l'apparence importe. Au Chef de la Police qui veut les empêcher d'agir, l'Évêque répond :

Alors, nous rentrons dans nos chambres y poursuivre la recherche d'une dignité absolue. Nous y 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! De cet état adorable, sans malheur, vous nous avez tirés brutalement (462).

Il ajoute : "La pureté ornementale, notre luxueuse et stérile--

460 Bn, 135.

461 Cf. Le Balcon, éd. 1956, op. cit., p. 152.

462 Bn, 118.

et sublime-- apparence est rongée" (463). Il est clair que cette apparence se définit ici comme le contraire d'une fonction. C'est ce que l'Évêque rappelle au Chef de la Police :

Mais, (...) une fonction est une fonction. Elle n'est pas un mode d'être. Or, évêque, c'est un mode d'être. C'est une charge. Un fardeau. Mitre, dentelles, tissu d'or et de verroteries, génuflexions... Aux chiottes la fonction (464).

De même, le Général professe son goût de l'apparence :

Wagram! Général! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort (465).

On en revient donc à cette obsession mortifère qui marquait la quête héroïque. Mourir à la vie correspond de nouveau à se transformer en image. Carmen en vient même à signaler que tous les scénarios du bordel sont réductibles au

463 Ibid., pp. 118-119.

464 Ibid., p. 44.

465 Ibid., p. 60.

thème de la mort et le Chef de la Police oppose la révolte à la maison de Madame Irma où "tout s'écoule dans la mort lente" (466). Le Général l'affirme clairement à la Fille qui lui tient lieu de cheval :

LA FILLE

Vous êtes un général mort, mais éloquent.

LE GENERAL

Parce que mort, cheval bavard. Ce qui parle, et d'une voix si belle, c'est l'Exemple. Je ne suis plus que l'image de celui que je fus (467).

D'ailleurs, plus loin, le Chef met aussi l'accent sur cette caractéristique des figures du pouvoir dont il convoite le statisme : "Pour vous tous, c'est la Mort, et c'est pourquoi je suis sûr de vous. Au moins, tant que je ne serai pas représenté. Car après, je n'aurai plus qu'à me reposer" (468). Il ajoute :

En réalité, vous ne teniez pas à sortir de vous-mêmes, ni à communiquer, fût-ce par des actes méchants, avec le monde. Je vous comprends. (Amical.) Mon personnage, hélas, est encore en mouvement. Bref, vous devez le savoir, il n'appartient pas à la nomenclature des bor-

466 Ibid., p. 83.

467 Ibid., p. 61.

468 Ibid., p. 120.

dels (469).

Et, au dernier tableau, lorsqu'il y accède enfin grâce à l'entrée de Roger au bordel, Carmen associe la mort à la propagation de l'image : "La vérité : que vous êtes mort, ou plutôt que vous n'arrêtez pas de mourir et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini" (470). Mourir au monde, c'est donc prendre un rôle et se confondre avec l'image qu'il représente.

Le jeu du pouvoir se définit ici comme une cérémonie spéculaire, qu'il s'agisse des trois premiers tableaux où les clients du bordel quittent ou endossent leur rôle d'apparat devant les miroirs de la maison d'illusions ou encore de leur lente traversée de la ville qui a pour but d'imposer leur imagerie au peuple en révolte. Cérémonie qui s'associe toujours à la mort, comme le rappelle nettement un passage de l'Envoyé tiré de la deuxième édition de la pièce :

Si, comme il semble bien, nous
nous acheminons tous vers la
mort, nous allons plus loin
qu'elle encore. Je veux dire
que notre raison cherche à nous
offrir, à nous vivants, l'ima-
ge de ce que nous serons dans
la mort, c'est-à-dire dans la
conscience des hommes. Nous
n'avons qu'un souci : celui de
proposer à la postérité une

469 Ibid., p. 122.

470 Ibid., p. 131.

statue définitive, absurde ou
familiale, tendre ou sévère,
aimable ou brutale, toujours
impressionnante, éternelle
(471).

On peut se demander pourquoi Genet a supprimé cette explication dans la dernière version du Balcon? Peut-être, pour rendre la résorption des personnages dans des rôles d'autant plus ambiguë. Car, dans les premières versions de la pièce, les rôles du bordel se démarquaient plus nettement des rôles associés à la révolte, comme cette remarque de Roger le montre :

Ce que nous entreprenons (la révolte) est trop sérieux pour qu'on le fasse avec légèreté. Si on se conduit comme ceux d'en face (le bordel), on est ceux d'en face. Au lieu de changer le monde on ne réussira que le reflet de celui qu'on veut détruire (472).

Si elles sont mortifères, ces images du pouvoir correspondent aussi à ce que Moreno a appelé des "conserves culturelles" (473), comme le Général l'indique au Chef de la Police : "Vous avez tort de vous impatienter. Nous, nous avons attendu deux mille ans pour mettre au point notre personna-

471 Cf. Le Balcon, éd. 1956, op. cit., pp. 137-138.

472 Cf. Le Balcon, éd. 1960, op. cit., p. 127.

473 Fondements de la sociométrie, op. cit., p. 36.

ge" (474). C'est-à-dire qu'elles s'apparentent à des attitudes qui se sont figées.

S'il vous plaît, allongez un peu les traits de votre visage, demande l'un des photographes. Vous n'avez pas tout à fait l'air d'un juge. Une figure plus longue...
 (...) Chevaline et morose, monsieur le Procureur. Et les deux mains de devant sur votre dossier... Ce que je veux c'est prendre le Juge. Le bon photographe c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-ti-ve (475).

L'Envoyé conclut : "Ce qui compte, c'est la lecture ou l'Image. L'Histoire fut vécue afin qu'une page glorieuse soit écrite puis lue" (476). Les figures n'ignorent d'ailleurs pas le pouvoir des images : "Hélas --ou plutôt grâce au Ciel!--, s'exclame l'Evêque, il n'y aura jamais de mouvement assez puissant pour détruire notre imagerie" (477). L'obsession tumultueuse du héros dans Le Balcon se confond justement avec son désir d'entrer dans l'histoire sous la forme d'une image :

LE CHEF DE LA POLICE, se dirigeant
 vers le tombeau :
 J'ai gagné le droit d'aller m'as-

474 Bn, 117.

475 Ibid., p. 112.

476 Ibid., p. 114.

477 Ibid., p. 124.

soir et d'attendre deux mille ans.
 (Aux photographes.) Vous, regardez-
 moi vivre et mourir. Pour la pos-
 térité : feu! (Trois éclairs pres-
 que simultanés de magnésium.) Ga-
 gné! (478)

Tout aussi impuissant et factice, comme l'indiquent respectivement la désignation de l'Évêque "in partibus" (479) et le port des masques, le pouvoir dans Les Nègres s'assimile aussi à l'imagerie mortifère du Balcon. Juste avant que ne commence le "massacre lyrique" (480) des figures, selon l'appellation de la Reine, celle-ci le rappelle à Félicité :

Vous n'avez pas vu que nous
 sommes en marche vers la mort.
 Nous y allons de nous-mêmes,
 avec un sournois bonheur. (...)
 Nous choisissons de mourir
 afin de vous priver de l'or-
 gueil du triomphe. A moins
 que vous n'alliez vous vanter
 d'avoir vaincu un peuple d'om-
 bres (481).

Toutefois, leur fonction au cours du simulacre diffère quelque peu et se présente avant tout comme disjonctive. En effet, les membres de la cour, auxquels s'associe la soi-disant suprématie

478 Ibid., p. 133.

479 N, 84.

480 Ibid., p. 148. La Reine : "Nous sommes des comédiens, notre massacre sera lyrique".

481 Ibid., p. 149.

culturelle des Blancs et dont les costumes réfèrent explicitement à la colonisation, s'opposent en tous points aux Nègres qui se font un devoir d'exalter leur négritude. "Que les Nègres se nègrent" (482), ordonne le maître de cérémonie. Seul Diouf qui finit par accéder à la galerie du pouvoir résiste à cette asymétrie radicale entre Noirs et Blancs, comme l'illustre admirablement sa suggestion d'inventer une hostie grise (483), c'est-à-dire à la fois blanche et noire.

De plus, les personnages n'endossent plus ici les rôles du pouvoir pour échapper au "réel" et se confiner à l'apparence, mais plutôt pour dissimuler une action reléguée à l'extra-scène que dévoile Ville de Saint-Nazaire. Car, si le simulacre des Nègres s'adresse aux membres de la cour, désignés comme les ambassadeurs de la culture blanche, c'est pour détourner l'attention des spectateurs "du drame qui se passe ailleurs" (484). Ville de Saint-Nazaire précise :

Alors qu'un tribunal condamnait
celui qui vient d'être exécuté,
un congrès en acclamait un autre.
Il est en route. Il va là-bas
organiser et continuer la lutte.
Notre but n'est pas seulement de
corroder, de dissoudre l'idée
qu'ils voudraient que nous ayions

482 Ibid., p. 110.

483 Ibid., p. 97.

484 Ibid., p. 146.

(sic) d'eux. Il nous faut aussi les combattre dans leurs personnes de chair et d'os. Vous, vous n'étiez là que pour la parade (485).

J'ai montré plus haut que le retrait des masques de la cour entraîne à chaque fois des ruptures signifiantes : démasqués, ils deviennent des Noirs intéressés par les événements de la coulisse ou des comédiens dont on apprécie la valeur (486).

La dynamique est d'ailleurs à peu près la même dans les pièces centrales : des personnages dont l'identité "réelle" est plus ou moins occultée prennent en charge la figuration du pouvoir qui se signale surtout par sa ritualisation. Or, qu'est-ce qu'un rite sinon la mise en scène d'une pratique rigoureusement réglée. Par exemple, en l'absence de Madame, les deux soeurs se livrent à un jeu sacrificiel où se succèdent l'habillage de la figure et la révolte des bonnes. Comme le montrent les trois premiers tableaux du Balcon, les clients viennent au bordel pour jouir fictivement de l'imagerie du pouvoir en recourant à ses signes les plus distinctifs. C'est ce que la tenancière de la maison close explique à sa protégée :

Carmen, c'est moi qui ai décidé de nommer mon établissement une maison d'illusions, mais je

485 Ibid.

486 Cf. supra, pp. 89-91.

n'en suis que la directrice, et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé. Il me reste à louer la salle et à fournir les accessoires, les acteurs et les actrices (487).

Et, contrairement à Neige qui fait intervenir "(son) tempérament, (ses) colères, (ses) humeurs, (ses) indispositions" (488) au cours du simulacre et à Vertu qui y évoque sa vie privée, les membres de la cour ne dérogent pas à leur "rôle de convention" (489) dont les répliques, comme Archibald le précise, sont "prévues par le texte" (490). Enfin, Ville de Saint-Nazaire utilise justement le terme de rite et insiste sur son aspect répétitif : "Mais... dit-il, vous avez bien fait d'accomplir le rite, comme chaque soir. Ce sera à moi de parachever la représentation" (491).

A cette circularité du rite, que l'on observe dans tous les cas précités, se substitue la dégradation des figures dans Les Paravents. Témoin la détérioration de leur costume que j'ai

487 Bn, 73.

488 N, pp. 97-98.

489 PJN, 78.

490 N, 96.

491 Ibid., p. 130.

mentionnée plus haut (492) et l'abaissement spatial des "Figures Ridicules" qui apparaissent au rempart dans le douzième tableau pour se retrouver sur le plancher de la scène à la fin. On remarque en outre que le jeu des échafaudages a pour but d'indiquer le mouvement descendant des figures et ascendant des Arabes qui ont intériorisé le modèle des oppresseurs. C'est le constat du Missionnaire à la fin de la pièce :

Ce qu'on peut dire avec assez de justesse, c'est qu'on aura été pour eux comme un prétexte à se révolter. Sans nous, sans --osons le dire-- notre cruauté et sans notre injustice, ils sombraient. En toute honnêteté, je nous crois les instruments de Dieu. Du nôtre et du leur (493).

Les mêmes caractéristiques s'appliquent aux figures du bordel. Ayant renoncé au monde, comme l'indique Carmen dans Le Balcon, elles se distinguent par la répétition des mêmes gestes : les clients du bordel veillent à ce que les putains ne dérogent pas aux scénarios qu'ils ont fixés à l'avance et Warda revêt ses parures à l'approche de la nuit pour se transformer en putain "totale" (494). Contrairement à la figure héroïque, les figures collectives ne se transforment pas en images car elles sont déjà

492 Cf. supra, p. 211.

493 P, 354.

494 P, 177.

passées à l'immutabilité des images. Se soustraire au dynamisme de la quête, c'est ne plus être "en mouvement" (495) comme l'affirme le Chef de la Police.

Cette insistance sur la répétition pose la question de la temporalité et de la mort chez Genet. En fait, le culte mortuaire n'est ici qu'une astuce inventée par le dramaturge pour échapper fictivement à la catégorie temporelle. Le temps historique n'est rien d'autre, selon lui, qu'une ruse théologique qui consiste en un "temps compté à partir de la Très Contestable Nativité" (496) : fausse origine, donc, qui instaure impérieusement, voire abusivement, une temporalité occidentale. Il va même jusqu'à nier la perspective historique, la tenant pour inutile et la réduisant à un jeu de mots : "Chercher les origines du théâtre dans l'Histoire, dit-il, et l'origine de l'Histoire dans le temps, c'est con. On perd son temps" (497). Il importe au dramaturge que la pièce impose "son propre temps dramatique" (498) en substituant à un "temps historique compté" (499) un

495 Bn, 122.

496 J Genet, "L'Étrange mot d'...", in Oeuvres complètes, tome 4, op. cit., p. 10.

497 Ibid., p. 16.

498 Ibid., p. 10.

499 Ibid.

autre temps en quelque sorte "suspendu" (500), n'ayant "ni commencement ni fin" (501) : c'est-à-dire en finir avec ce qu'il a heureusement appelé "le coup du calendrier" (502). Ceci explique d'ailleurs pourquoi Genet refuse toute linéarité apparente à la fable qui, quand elle ne se fixe pas dans des tableaux disparates (Les Paravents) ou qu'elle n'est pas vouée à une répétition infinie (Les Nègres, Le Balcon), semble avoir commencé bien avant le début de la représentation (Les Bonnes). Il s'agit ici d'opérer une rupture avec "un temps nommé, compté, à partir d'un événement qui n'intéresse que l'Occident" (503) pour n'appartenir à aucun "calendrier répertorié" (504) : adopter en somme le point de vue de la mort.

"Non, non, dit-il expressément dans L'Atelier d'Alberto Giacometti, l'oeuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts" (505). Fasciné par le sculpteur qui avoue avoir eu envie d'enterrer une de ses statues, Genet ne s'adresse pas plus à la

500 Ibid.

501 Ibid.

502 Ibid.

503 Ibid.

504 Ibid.

505 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, tome V, op. cit., p. 43.

postérité qu'au public réel, mais oeuvre dans un hors temps définitif représenté symboliquement par la mort : une mort qui se veut en fait un témoin éternel. "Giacometti, conclut-il, ne travaille pas pour ses contemporains, ni pour les générations à venir : il fait des statues qui ravissent enfin les morts" (506). Même obsession mortuaire chez Genet dramaturge où les figures collectives échappent au temps pour se figer dans "d'éternelles attitudes" (507). Cette résorption dans l'image se manifeste par un retour au cérémonial qui interrompt momentanément le temps socio-historique pour donner à la scène une quasi immuabilité mythique que Genet associe à la mort. Il n'hésite pas à déclarer que "n'importe quelle personne prend ses véritables dimensions une fois qu'elle est morte" (508). C'est l'irrévocabilité de la mort contre la contingence de la vie que soulève ici le dramaturge, tout occupé qu'il est à transformer la scène en un lieu qui éternise, et non en un produit historique à la manière de Brecht.

C'est encore cette envergure supra-historique qui suscite la fascination de Genet pour Rembrandt dont chaque tableau, "non seulement arrête le temps qui faisait le sujet s'écouler dans le futur, mais (...) le fait remonter aux plus hautes épo-

506 Ibid., p. 72.

507 Cf. Le Balcon, éd. 1956, op. cit., p. 138.

508 "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 28.

ques" (509). La scène, à l'instar des oeuvres picturales de l'un et sculpturales de l'autre, s'engage à matérialiser cette "éternité qui passe" (510). Tel est, selon Genet, l'enjeu primordial de toute forme d'art :

Défaire le sujet de ce qu'il
a d'anecdotique et le placer
sous une lumière d'éternité.
Reconnu par aujourd'hui, par
demain, mais aussi par les
morts. Une oeuvre offerte
aux vivants d'aujourd'hui et
de demain mais pas aux morts
de tous les âges, serait
quoi? (511)

On voit dès lors que les figures collectives opèrent cette sortie hors du temps historique pour se résorber enfin dans l'atemporalité de l'image. Le cérémonial qui se rattache au pouvoir et au bordel n'entraîne rien d'autre chez Genet dramaturge que la "glorification de l'Image et du Reflet" (512), selon sa propre mise en garde dans "Comment jouer Le Balcon". Le héros y aspire alors que les figures collectives s'y maintiennent.

509 J. Genet, "Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés...", in Oeuvres complètes, tome 4, op. cit., p. 23.

510 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, tome V, op. cit., p. 55.

511 "Ce qui est resté d'un Rembrandt...", in Oeuvres complètes, tome IV, op. cit., p. 23.

512 CJBn, 276.

Le rôle comme matérialisation de l'image

Les analyses qui précèdent posent finalement la question cruciale de l'action dans la dramaturgie génétienne. Qu'est-ce qui se passe exactement dans ce théâtre qui se veut la "célébration de rien" (513), selon la formule de l'auteur dans les Lettres à Roger Blin? Qu'il s'agisse de la quête de l'image dans le cas de la dynamique héroïque ou de la résorption des personnages dans l'image, la notion d'action s'associe étroitement à la transformation des personnages en images. Les personnages génétiques ont tous en commun de s'inventer une issue hors du monde en se transformant en images, et par le théâtre ils donnent à ces images une évidence matérielle rutilante. Toutefois, cette transformation s'opère différemment selon qu'elle s'applique à la figure singulière du héros ou aux figures collectives du pouvoir et du bordel.

L'héroïsme ne se définit chez Genet que par rapport à l'image : le personnage ne devient héroïque que dans la mesure où il accepte de mourir au monde afin de passer entièrement du côté de l'image. Yeux-Verts doit se couper de la vie qu'il menait à l'extérieur de la prison et accepter d'être le condamné à mort adulé par Lefranc. Claire boit le tilleul empoisonné pour

s'immortaliser dans le rôle de Madame. Le Chef de la Police regrette d'être "un homme d'action" (514) et n'aspire qu'à accéder aux cérémonies du bordel. Village est obligé de renoncer à sa vie pour mériter le mépris des Blancs en tant que Nègre criminel. Saïd se voit devenir "quelqu'un" (515) au fur et à mesure qu'il avance dans l'abjection. Le héros ne se détermine à chaque fois qu'en fonction de l'image qui oriente son parcours narratif et qui s'apparente le plus souvent à la mythologie génétienne élaborée dans l'oeuvre romanesque : le bel assassin, le flic et le Noir dont la virilité est redoutable, le traître qui se joue de tous les systèmes. On voit que ce passage du personnage à l'image tient ici lieu d'action, entendue comme "le mouvement général qui fait qu'entre le début et la fin de la pièce, quelque chose est né, s'est développé, est mort" (516). Le rôle apparaît donc à ce niveau comme la volonté du personnage d'accéder à l'image héroïque qui sert à l'immortaliser.

Cependant, cette volonté ne caractérise pas les figures collectives qui se figent dans l'ordre intemporel des images dès leur entrée en scène. La prise de rôle leur permet d'occulter leur identité "réelle" et de se matérialiser en une image qui

514 Bn, 121.

515 P, 289. Saïd, à Leïla : "Je te le dis, je suis en train de devenir quelqu'un".

516 Pierre-Aimé Touchard, Dionysos. Apologie pour le théâtre, Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 79.

renvoie aux institutions sociales du pouvoir et du bordel. Ainsi en est-il du "petit Vieux" (517) qui devient le Juge dans Le Balcon et de Warda qui se métamorphose en "putain totale" (518) dans Les Paravents, grâce à l'accumulation de signes désignés comme artificiels : maquillages outranciers, cothurnes, costumes, etc. En fait, cette prise en charge de l'image par le personnage engendre une série de ruptures dans le jeu et une modification des signes qui marquent le passage d'une identité anonyme (les clients du bordel) ou dévalorisée (les Nègres) à une identité posée comme un absolu. L'image, c'est justement cette identité permanente qui se situe hors du temps. Sans la prise de rôle, le personnage est renvoyé ici à un anonymat redoutable : il n'est qu'en fonction de cette image qui lui permet d'être.

Ce souci de réduire l'action au statisme de l'image ouvre chez Genet sur une théorie de la perception de l'oeuvre d'art qui met en jeu un formalisme radical de nouveau associé à la mort. Tout objet, et l'on pourrait ajouter tout personnage dans l'optique du théâtre, doit être isolé du monde pour prendre "ses seules significations" (519). Cette constatation prolonge sur le plan de la réception souhaitée par le dramaturge son refus du

517 Bn, 79. Arthur, à Irma : "Le petit Vieux se reboutonne. Il est à plat. Deux séances en une demi-heure".

518 P, 177.

519 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, tome V, op. cit., p. 58.

sens historique et d'une temporalité linéaire : ce que Genet refuse absolument, c'est la contamination de l'oeuvre d'art par le monde, toute forme artistique ne devant tirer son sens que d'elle-même. Face à l'oeuvre d'art, selon Genet, le regardant doit aussi faire totalement abstraction du monde et accepter de se perdre dans cette oeuvre. C'est-à-dire ne devenir que cette circulation du moi à l'objet, et de l'objet au moi. "Je perds de plus en plus le sentiment d'être "moi", le sentiment du "je", explique Genet interrogé sur sa réaction face à l'art, pour n'être que la perception de l'oeuvre d'art" (520).

Cette utopique dépossession du monde, qui absolutise l'oeuvre d'art au détriment de la relation référentielle à l'histoire, pourrait ici s'associer à la mort et à l'image. "Cette capacité d'isoler un objet, ajoute Genet, et de faire affluer en lui ses propres, ses seules significations n'est possible que par l'abolition historique de celui qui regarde" (521). L'oeuvre d'art ne se contemple alors que de ce "point solitaire" (522), suivant la formule de Genet, où le monde est mis en suspens pour donner place à un regard qui viendrait du côté de la mort. Ce "point solitaire" est aussi le point

520 "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 24.

521 "L'Atelier d'Alberto Giacometti", in Oeuvres complètes, tome V, op. cit., p. 58.

522 Ibid.

d'ancrage de l'image qui permet au personnage d'échapper au monde pour rejoindre un au-delà intemporel. D'ailleurs, il n'est pas étonnant que Genet se soit intéressé aux toiles de Rembrandt et aux dessins de Giacometti : l'espace pictural fige l'image, et c'est cette fixité qu'il essaie de retrouver dans l'espace scénique où les personnages ne se définissent qu'en fonction des rôles qu'ils endossent.

Ce que célèbre le théâtre de Genet, c'est justement l'abolition des personnages en tant qu'acteurs individualisés et leur inscription sur scène sous la forme de rôles déterminés soit par la mythologie génétienne, soit par l'imagerie occidentale. Alors que *Yeux-Verts* se conforme graduellement au rôle de condamné à mort que Genet a encensé dans son oeuvre poétique et romanesque (523), les clients du bordel et la cour masquée dans Les Nègres sont voués à la répétition des mêmes scénarios pour échapper à leur identité anonyme. De même, en revêtant ses attributs somptueux, Warda se métamorphose toutes les nuits en

523 Cf. "Le condamné à mort", in Poèmes, op. cit., p. 27. Genet écrit : "J'ai dédié ce poème à la mémoire de mon ami Maurice Pilorge dont le corps et le visage radieux hantent mes nuits sans sommeil. En esprit je revis avec lui les quarante derniers jours qu'il passa, les chaînes aux pieds et parfois aux poignets, dans la cellule des condamnés à mort de la prison de Saint-Brieuc". Voir aussi le personnage d'Harcamone, in Miracle de la rose, op. cit., p. 10. L'auteur explique : (...) je fus donc saisi par le mystère d'un de mes anciens camarades de Mettray, qui avait su, notre aventure à nous tous, la pousser jusqu'à sa pointe la plus ténue : la mort sur l'échafaud qui est notre gloire".

putain. "La nuit commence par l'habillage, la peinture, déclare-elle. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures..." (524) La mise à mort des personnages s'apparente ici à une mise en signes des rôles qui servent à les définir. Ainsi, le personnage génétien ne tolère d'autre identité que celle que lui confère le rôle par le biais de l'artifice du théâtre : il est mort au monde pour renaître entièrement comme support d'une image qui le représente et qui lui tient lieu d'être. Reste à voir maintenant si le rôle trouve à se signaler dans le texte-partition de Genet par une série de marques spécifiques qui permettraient de délimiter son fonctionnement discursif. C'est-à-dire ne plus envisager le rôle par rapport aux signes de la scène, mais comme une prescription énonciative précisément inscrite dans le texte.

III. LE ROLE COMME MODULATION

LE ROLE COMME MODULATION

"Le passage du texte-didascalies à la scène est donc non une traduction mais une réalisation, une exécution, au sens où on parle de l'exécution d'une oeuvre musicale".

(Anne Ubersfeld, L'École du spectateur)

Il est dans l'essence même du texte théâtral de se présenter comme une structure plurielle. D'abord, comme le constate Anne Ubersfeld à la suite de S. Jansen qui divise le texte dramatique en éléments qui appartiennent aux catégories de la Réplique et de la Régie (1), parce qu'il se dédouble en une énonciation fictive assimilable aux personnages et en une énonciation réelle prise en charge par l'auteur. C'est-à-dire les couches dialogique et didascalique du texte théâtral. Mais aussi parce que le discours d'un seul personnage peut consister en une série de positions énonciatives distinctes. Par exemple, tel personnage peut s'énoncer différemment selon la situation dans laquelle il se trouve. Rien ne sert alors de définir le

1 Steen Jansen, "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", in Orbis Litterarum, XX-VIII, no 4, 1973, p. 245. Il affirme : "(...) un texte ou un spectacle, pourra être qualifié de dramatique si et seulement si tous les phénomènes peuvent être décrits comme des manifestations d'éléments appartenant à l'une ou à l'autre des deux catégories, la Réplique ou la Régie".

personnage en fonction d'une apparente homogénéité, mais par rapport à ces diverses positions qu'il adopte. Le personnage peut ainsi s'assumer comme protéiforme, et non pas uniquement comme une entité stable.

Or, c'est justement cette particularité discursive qui caractérise la dramaturgie génétienne. Je l'aborderai ici en deux temps. D'une part, il s'agira de s'interroger sur l'utilité du découpage textuel dans le domaine de la dramaturgie, avant que d'entreprendre celui des Bonnes, l'une des pièces les plus jouées de Genet, et d'examiner en quoi les ruptures du discours modifient le statut usuel du rôle qui, selon l'étymologie du terme, correspond à la "part" que chaque personnage doit réciter. D'autre part, à partir de cet exemple décisif, il faudra voir si le texte génétien obéit à certaines règles et peut être divisé en séquences qui impliquent des conditions d'énonciation spécifiques pour les personnages. Cette double analyse, ponctuelle et globale, me permettra enfin de mieux cerner la pluralité énonciative du personnage chez Genet dramaturge.

1. DÉCOUPAGE DU TEXTE ET REGISTRES DE L'ÉNONCIATION

1.1 La notion de découpage du texte théâtral

Le premier enjeu tant théorique que pratique de la sémiologie de la représentation, si "sauvage" qu'elle se veuille, consiste à opérer le passage du texte à la scène : le texte doit se découper nettement sur la scène, non pas se profiler comme une ombre chinoise, mais se manifester dans l'avènement du jeu. De la soudure texte-scène, où la virtualité textuelle se cherche une existence scénique, dépend l'efficacité et, corrélativement, la lisibilité de la représentation. Car, si le texte seul se trouve par essence en "manque" d'un espace où se dire, il est non moins (et par conséquent) en "attente" d'une voix plurielle, d'un corps-voix qui le fasse voler en éclats signifiants, pour s'implanter sur la scène comme écriture. Destinée productive sinon prolifique que celle du texte théâtral qui s'ouvre à la scène comme éclatement de langage(s) à orchestrer. C'est d'ailleurs la seule définition viable, quoique lapidaire, de la théâtralité que nous ait léguée Roland Barthes, véritable "polyphonie informationnelle" (2), affirme-t-il, qu'il oppose à la monodie littéraire. En cela, le théâtre serait l'art qui s'éloignerait le plus de l'idée de cacophonie ou qui, du moins,

2 Roland Barthes, Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 258.

viserait à la rendre harmonieuse, c'est-à-dire encore lisible. Certes, on ne saurait douter de la prolifération inépuisable du théâtre qui a servi de cheval de bataille à la sémiologie, comme le constate Patrice Pavis. "La sémiologie théâtrale s'est donc, comme par réaction, intéressée en premier lieu à la représentation, et c'est autour de la problématique d'un signe scénique minimal et d'une typologie des signes scéniques que les recherches se sont d'abord cristallisées" (3). "Cette attitude était d'autant plus justifiée, ajoute-t-il, qu'elle prenait d'entrée le parti de rompre avec le logocentrisme et d'examiner le produit fini de l'acte théâtral" (4). Conséquence inévitable de cette prédilection pour les signes de la scène : le texte s'est souvent trouvé relégué à l'arrière plan, comme s'il s'agissait d'un élément a-théâtral, plus proche de la "littérature", dont on ne savait trop quoi faire, mais dont on ne pouvait complètement réduire l'importance. Après tout, comment voir sur la scène autre chose que l'exécution d'un texte premier (si schématique soit-il) et dans le texte autre chose qu'une première avancée (désireuse) vers la scène : semblant de tautologie qui tient au paradoxe même du genre.

3 Patrice Pavis, "Remarques sur le discours théâtral" in Voix et Images de la scène (essais de sémiologie théâtrale), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 35.

4 Ibid.

Dans son acheminement vers la scène, le texte peut être posé comme une unité matricielle opératoire : il est une origine sans fin, une parole infiniment exécutable, qui s'inscrit sur scène selon une double distribution spatiale et temporelle dans la mesure où il est appelé à s'y spatialiser et à se moduler au cours de la représentation. D'où la tendance décisive à envisager le texte théâtral comme une partition à exécuter, "une épaisseur de signes" (5) à concilier, qui tient compte à la fois du lieu et du temps de l'énonciation. Car, de par son dialogisme fondateur, le texte théâtral se propose avant tout comme une étendue d'écriture que les acteurs ont pour fonction d'actualiser en l'énonçant. Cet acte d'énonciation ne doit pas pour autant occulter son origine textuelle, comme le remarque le metteur en scène et théoricien Daniel Mesguich :

L'acteur ne parle pas; il dit de l'écriture. Il fait jouer le passé de la trace sur la page avec le présent de la voix (du corps) dans l'espace. (...) L'acteur ne parle pas; il nappe de sa voix l'écrit, nimbe la lettre, mais ne l'imbibe pas, de "vouloir dire", présentifie la lettre dans le même temps qu'il lui laisse son absolu de trace, laisse se déposer sur le texte, par la voix, une sorte de volonté d'être écouté, mais ne dit rien sur lui-même, et c'est cela qui est parlant, la prise de corps de la loi écrite, le

5 Essais critiques, op. cit., p. 258.

jeu du livre et du corps (6).

Énonciation, donc, qui rend compte de l'ambiguïté vertigineuse du personnage de théâtre qui est simultanément présent sur scène et absent du monde, à la confluence d'une performance et d'une absence, parce que relevant d'une fiction écrite qui s'est trouvée un corps.

Qu'est-ce, en fait, que découper un texte théâtral sinon rendre lisible(s) voire visible(s) le(s) lieu(x) d'où il s'énonce et scander ses possibilités d'élocution qui le tirent d'une égale "textualité" à sa modulation scénique, que souhaite précisément Genet dans les Lettres à Roger Blin. "Au texte des Paravents, écrit-il, devrait être joint quelque chose ressemblant à une partition. C'est possible. Le metteur en scène, tenant compte des différents timbres de voix, inventera un mode de déclamation allant du murmure aux cris" (7). Modulation d'autant plus complexe qu'elle suppose plusieurs langages scéniques qui, pour être lisibles, doivent tendre à une cohérence; modulation, enfin, au sens où le passage d'une unité spatiale et/ou tonale à une autre se trouve signifiant, conformément aux ruptures commandées par le texte-didascalies. C'est donc toute la notion de

6 Daniel Mesguich, "L'acteur, le personnage principal", in L'Annuel du théâtre (saison 1981-1982), Paris, Ed. de l'Aire, 1982, pp. 28-29.

7 LRB, 234.

personnage qui en sort ébranlée dans la mesure où celui-ci ne se définit plus par rapport à un discours tenu pour homogène, mais en fonction des ruptures qui s'inscrivent dans sa partition et que son énonciation doit rendre sensible. Cet état de chose est loin d'échapper à Genet, lui qui écrit à Antoine Bourseiller que la "féerie" du théâtre réside justement dans "une voix qui se casse sur un mot" (8).

Dès lors, contrairement à ce qu'on a longtemps cru, la représentation ne consiste pas en une simple refonte sur la scène éphémère du texte préétabli, et la flexibilité de la mise en scène par rapport au texte-générateur le confirme vivement, mais d'un ajustement de l'un sur l'autre suivant des configurations de signes communes aux deux : c'est précisément ce que Steen Jansen appelle la situation, formule suffisamment générale pour se taxer de viabilité, "résult(ant) d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique" (9). Tentative qui a le mérite d'aspirer à l'"indivisible" (10) du texte et de la scène, marquée par le souci de repérer le point à partir duquel un fragment textuel et scénique

8 Cité par Jean-Bernard Moraly, "Genet urbaniste", in "Les Nègres" au Port de la lune, Paris, Ed. de la Différence, 1988, p. 184. Il s'agit d'une lettre que Genet adresse à Antoine Bourseiller qui a monté Le Balcon à Marseille en 1969.

9 Steen Jansen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", in Langages, no 12, 1968, p. 77.

10 Ibid.

forme une seule et même unité de représentativité.

Déjà, le texte classique auquel s'intéresse particulièrement S. Jansen se découpe en deux unités précises consacrées depuis par la tradition : une première division en acte qui doit beaucoup à la décomposition "aristotélicienne" (11) de l'action et une autre en scène qui tient compte de la configuration scénique des personnages. Si ce découpage vaut pour le texte classique, il en est tout autrement de certains textes du "nouveau théâtre" (12), selon la commode étiquette de Geneviève Serreau, et à plus forte raison ceux de Genet, dont une des particularités est de se présenter "en bloc", c'est-à-dire sans démarcation apparente. C'est effectivement le cas de trois des cinq pièces à l'étude, en l'occurrence Haute surveillance, Les Bonnes et Les Nègres. Reviendrait donc au metteur en scène

11 Le terme renvoie ici à une certaine facture narratologique, et non pas seulement à l'oeuvre du poéticien. Dans son Dictionnaire, Pavis montre bien que la division en actes se justifie depuis Aristote par le fait que le drame "doit présenter une seule action décomposable en parties organiquement liées les unes aux autres". Il ajoute : "Cette structuration est narratologique, le découpage s'y effectue en fonction de grandes unités universelles du récit. Trois phases y sont indispensables : 1/ protase (exposition et mise en route des éléments dramatiques); 2/ épitase (complication et resserrement du noeud); 3/ catastrophe (résolution du conflit et retour à la normale). Ces trois phases (qui correspondent à peu près aux modèles narratologiques ternaires des théoriciens du récit) seront les noyaux de toute pièce de facture aristotélicienne et le nombre magique de cette dramaturgie", p. 24.

12 Cf. l'ouvrage de Geneviève Serreau qu'elle intitule justement Histoire du "nouveau théâtre", Paris, Gallimard, coll. Idées, 1975.

(ou au sémiologue) de découper un texte où aucune coupure n'intervient a priori. Dans les deux autres cas, soit Le Balcon et Les Paravents, le seul élément de structuration qui paraisse dans la partition textuelle est le tableau. Or, comme le remarque P. Pavis, la dramaturgie du tableau "ne focalise pas sur une crise, mais décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu" (13). Forcément, le personnage n'y entretient pas le même rapport au temps dans la mesure où la narration ne s'élanche pas du début à la fin sans coupure apparente. Cette caractéristique ne saurait être exclue de la notion de découpage qui n'est ni une atomisation perverse, ni un effort de systématisation détaché de la pratique scénique, mais la modulation du texte théâtral et des personnages qui le portent en l'énonçant.

Donc, à la différence de la dramaturgie classique où le découpage en acte et en scène se trouve déjà inscrit dans la couche didascalique du texte comme une première répartition du récit, les pièces de Genet ne présentent pour toute division que le tableau, du moins à deux reprises. La tâche la plus urgente, lorsqu'on aborde un tel corpus en vue d'opérer son passage à la scène, consiste à chercher dans l'épaisseur du texte-didascalies des critères qui justifient son découpage en séquences. Première tentative de faire signifier le texte du point de vue de sa

13 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 394.

représentation possible, le découpage comme exercice préalable à la mise en scène est par conséquent la gestation d'une idée de représentation. La séquence, unité de lecture par rapport à un tout, ne signifie ici autre chose qu'une unité de représentativité au sens où l'entend S. Jansen par l'idée de situation que reprendra Anne Ubersfeld dans Lire le théâtre pour en faire le "présupposé de départ" de toute analyse théâtrale, à savoir "(...) qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de représentativité" (14). Il va sans dire que les critères sur lesquels se fonde le découpage doivent être choisis à partir du texte et en fonction de la scène sans quoi on relègue injustement le théâtre à la chose littéraire; ainsi mis en perspective, le texte est en quelque sorte porteur de ses propres possibilités de représentativité.

C'est d'ailleurs ce qui sert de postulat au travail d'Alessandro Serpieri qui, contrairement à A. Ubersfeld selon laquelle la représentation se composerait d'une épaisseur d'unités de signification plutôt que d'une seule unité minimale, circonscrit au texte le possible de la représentation et pose comme unité de base "l'orientation déictique" (15) du discours théâtral pour segmenter le texte en autant d'unités que le

14 Lire le théâtre, op. cit., p. 20.

15 Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, New York, Methuen, 1980, p. 145.

discours change de direction : à chaque fois, par exemple, qu'un personnage s'adresse à un nouveau "tu", indique un objet différent, modifie son rôle ou son rapport avec les autres personnages. Si discutable que soit la position de A. Serpieri qui privilégie nettement le discours au détriment des autres langages de la scène, il en résulte une évidence (ou un présupposé analytique qui se fait passer pour telle) que ni S. Jansen ni A. Ubersfeld ne sauraient nier : le découpage ne peut s'opérer qu'à partir du texte, origine irréfutable de la représentation, quand bien même il s'agirait d'un début d'écriture. C'est toujours elle qui s'inscrit sur scène comme une partition composée d'unités lisibles.

On voit dès lors en quoi la notion de découpage intéresse de près la problématique du rôle dans la mesure où le personnage au théâtre ne se définit, ne se caractérise ou ne se brise qu'en fonction d'une unité de représentation, qu'on l'appelle la situation avec Jansen ou, plus modestement, la séquence. Jansen propose d'ailleurs une définition plus précise de la situation qu'il envisage comme "une unité qui combine une succession d'éléments appartenant à la Réplique et un groupe d'éléments appartenant à la Régie" (16). C'est dire que la situation où évoluent les personnages se détermine autant par le dialogue qui

16 "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", in Orbis Litterarum, op. cit., p. 264.

les relie les uns aux autres que par les indications scéniques qui leur imposent un lieu et des conditions d'énonciation spécifiques.

Le découpage du texte théâtral trouve alors toute sa pertinence dans la perspective du rôle. Car, si elle peut être posée comme "une possibilité d'interaction (...) entre certains personnages" (17), la situation peut aussi se définir en fonction des variations dans la figuration des personnages. Certaines indications relevant des catégories de la Réplique et de la Régie, selon la terminologie de Jansen, servent à indiquer que certains personnages ont la possibilité de changer de rôle et de modifier par le fait même la situation en cours. Ces variations mettraient donc en doute l'assimilation du personnage au rôle. Cette hypothèse se vérifie dans Les Bonnes où l'écriture théâtrale de Genet, particulièrement complexe, se décompose en trois divisions séquentielles de durée variable qui influent à la fois sur la situation et sur les rôles que les personnages sont appelés à y figurer.

17 Ibid., p. 278.

1.2 Les mécanismes discursifs dans Les Bonnes

1.2.1 Pourquoi Les Bonnes?

Pourquoi avoir choisi Les Bonnes pour analyser le fonctionnement du discours dans la dramaturgie génétienne? D'abord en raison de la condensation de la fable qui ne met en scène que trois personnages. Ensuite, à cause de sa popularité, Les Bonnes étant sans conteste l'une des pièces de Genet les plus jouées. On remarque en effet que les metteurs en scène ont souvent tendance à reprendre cette pièce au cours de leur carrière, comme s'ils n'arrivaient pas à épuiser leur fascination pour elle. Ainsi, en France, Jean-Marie Serreau la monte à deux reprises (18) et, plus près de nous, André Brassard y revient trois fois (19). Enfin, et surtout, parce que le terme de rôle fait partie du dialogue des Bonnes. Il s'agit aussi de la première pièce où Genet tente de mettre en oeuvre un "décalage" tonal et où des éléments discursifs interviennent clairement pour signifier les dérapages des personnages qui passent d'un registre à un autre. Ce n'est pas un hasard si Genet reproche à l'acteur occidental de ne pas être "un signe

18 En mai 1961, au Théâtre de France et en septembre 1963, au Théâtre de l'Oeuvre.

19 En 1966, au Festival d'art dramatique, à Montréal et à Victoria; en 1971, en anglais, au Théâtre Centaure; et en 1985, à Ottawa, au Centre national des Arts.

chargé de signes" (20) dans la lettre à Pauvert. Il tente justement de remédier à la situation dans Les Bonnes, oeuvre à laquelle cette lettre sert de préface.

A partir du postulat de la psychologie sociale, qui soutient que la notion de rôle ne se caractérise qu'en fonction des situations dans lesquelles se trouvent les personnages, on peut d'abord effectuer un repérage dans le texte des Bonnes des diverses situations qui entraînent les prises de rôle. Par exemple, il est évident que, selon la présence ou l'absence de Madame, Claire et Solange modifient sensiblement leur comportement au cours de la pièce. Ces variations constituent un premier niveau de ruptures dans le jeu des deux protagonistes. Reste à voir si ces ruptures, rendues manifestes à la scène grâce à la transformation des signes costumiers, trouvent aussi à s'inscrire dans la couche dialogique. En d'autres termes, le travestissement des bonnes mettrait-il le discours en jeu au même titre que le costume met en jeu l'apparence? Après tout, comme le remarque Jansen, "(...) il n'est pas exclu, théoriquement, que le passage d'une situation à la suivante puisse --dans un texte/spectacle donné-- être marqué à l'aide d'un changement concernant les éléments appartenant à la Réplique (...)" (21).

20 "Lettre à Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 2.

21 "Qu'est-ce qu'une situation dramatique", in Orbis Litterarum, op. cit., p. 266.

1.2.2 Les grandes unités du récit

La première segmentation du récit des Bonnes ne pose pas de difficulté majeure. Ainsi, même si sa présentation "en bloc" a souvent fait dire aux critiques qu'elle affichait une "parfaite structure en un acte" (22), pour reprendre la formule expéditive de Richard N. Coe, alors qu'aucune indication de Genet ne le confirme vraiment et qu'une lecture attentive semble même contester, on décèle dans la pièce trois macro-séquences selon l'absence ou la présence de Madame, chacune d'elles renvoyant à une unité du récit suivant ce schéma :

Exposition : Absence de Madame (50,6 % du discours total)
 Noeud : Présence de Madame (24,8 % du discours total)
 Dénouement : Absence de Madame (23,2 % du discours total)

Ce premier découpage, s'il s'intéresse surtout à la décomposition du récit en grandes unités fonctionnelles, a aussi pour avantage de mettre en lumière le fait que la pièce s'organise à partir d'un vide initial : l'absence de Madame que comble le jeu des bonnes. C'est effectivement dans ce vide scénique et fictionnel que les bonnes inscrivent la cérémonie pour substituer à la situation "réelle" une situation imaginaire. Cette substitution permet aux bonnes de "vol(er) (l)es gestes" (23) de Madame qui reste le référent perverti du jeu en tant

22 The Vision of Jean Genet, op. cit., p. 240.

23 B, 154.

que figure consacrée. La présence de Madame, par contre, les réduit à leur rôle utilitaire, imposant ainsi la situation "réelle". De plus, comme le montre la densité des répliques de la première à la dernière macro-séquence, la pièce privilégie nettement les moments où, Madame absente, les bonnes peuvent jouer à être Madame ou comploter contre elle : l'exposition est importante, constituant un peu plus de la moitié de la pièce, alors que le dénouement est rapide comme le veulent les règles de la dramaturgie classique.

On remarque en outre que la présence de Claire, seule sur scène en deux endroits de la pièce, sépare les macro-séquences et agit comme une coupure momentanée entre les grandes unités du récit. On pourrait évoquer l'entracte du théâtre classique à la différence que, dans Les Bonnes, la coupure n'entraîne pas un arrêt des signes de la scène, mais sert de trait-d'union entre les macro-séquences. Elle confère aussi à Claire un statut particulier dans la mesure où celle-ci est l'unique personnage de la pièce à paraître seul en scène (24). Peut-être, dès lors, serait-il plus juste de parler de pause démarcative entre les composantes du récit plutôt que d'entracte qui, du moins dans la tradition du théâtre classique, marque un retour au temps réel dans lequel se trouvent compressés les éléments de la fiction qui

24 C'est d'ailleurs Claire qui déclenche la catastrophe en écrivant en vain les lettres de dénonciation à la police, lettres qui feront momentanément emprisonner Monsieur.

ne sont pas représentables. Reste à souligner que la pause démarcative, qui ponctue le récit, s'organise à partir de la tentative de dénonciation de Claire qui agit comme péripétie dans le récit. D'abord, la libération de Monsieur incite les bonnes à empoisonner leur maîtresse; pendant que Solange s'absente, vraisemblablement pour accueillir Madame qui vient de sonner, Claire reste seule en scène et continue à arranger la chambre avant d'aller préparer le tilleul à la cuisine. Puis, Madame s'échappe sans que Claire ait pu la persuader de boire son tilleul. Claire se récite alors les bontés (cruelles) de Madame et constate par là l'échec de la tentative des bonnes. Ce monologue-récitatif, s'il sert de constat d'échec, lie également la deuxième macro-séquence à la dernière : de la tentative qui se solde par un échec, on passe à la catastrophe.

On voit que la pause démarcative annonce dans Les Bonnes une action qui s'accomplit hors scène, mais qui influe sur ce qui se passe sur scène : à la cuisine se trame l'empoisonnement de Madame; à l'extérieur, Madame échappe au complot des bonnes. En plus de marquer les deux points tournants du récit que sont la décision d'empoisonner Madame (résultat de la péripétie) et l'échec de la tentative d'empoisonnement (annonce du dénouement), la pause démarcative est un moyen efficace de justifier l'extra-scène par rapport à la scène sans pour autant rompre l'unité de lieu : la chambre de Madame, espace du parafre où Madame forge

son image, et espace du travestissement où les bonnes reproduisent leur maîtresse en son absence (25).

1.2.3 Les effets de réel

On sait le rapport compliqué sinon ambigu que Genet entretient avec le réel qu'il veut résolument remplacer par "cet état de grâce qui est une sorte de légèreté, d'inadhérence au sol, au solide, à ce qu'on nomme habituellement le réel" (26) : glorification d'un irréel aérien (élevé) supplantant un réel par trop prosaïque. La vie, sa représentation fidèle, n'intéresse pas l'auteur qui ne voit en elle qu'un prétexte à la création. Vivre, pour le Genet du Journal du voleur, équivaut à rendre sa vie "lisible", à "donner naissance à quelque émotion nouvelle (qu'il) nomme poésie" (27). "Je ne suis plus rien,

25 Rappelons que la pièce a été commandée par Louis Jouvet qui en a assuré la mise en scène à l'Athénée en avril 1947. Jouvet a suivi de très près l'écriture de la pièce : d'abord une pièce en trois actes intitulée La Tragédie des confidentes, elle a ensuite été condensée sous l'influence du metteur en scène. C'est d'ailleurs celui-ci qui a fait en sorte que la chambre de Madame serve de décor à la pièce alors que Genet avait situé l'action sur le palier de l'escalier conduisant de l'appartement de Madame aux chambres des bonnes : espace neutre de transition entre deux lieux antithétiques et scéniquement niés. Peut-être la chambre de Madame était-elle plus susceptible de plaire au public du XVI^e arrondissement.

26 Jean Genet, "Pompes funèbres", in Oeuvres complètes, III, Paris, Gallimard, [1980], p. 168.

27 Journal du voleur, op. cit., p. 133.

ajoute-t-il, qu'un prétexte" (28). D'ailleurs, ceux qui ont cherché le fait divers dans Les Bonnes (le crime des soeurs Papin) ont eu peine à le trouver, tellement Genet a pris soin de lui substituer sauvagement ses propres préoccupations poétiques : le rite, le travestissement, la mort.

Mais l'imaginaire a ceci de particulier dans cette pièce que, loin d'être le seul lieu d'un ailleurs indéterminable, il ne s'organise qu'à partir de l'émergence de certains référents fictifs qui déterminent un deuxième découpage séquentiel. Il s'agit en quelque sorte d'une charge de réel qui vient casser le mouvement de la fiction et diviser les grandes unités du récit (sauf le dénouement qui doit être rapide) pour annoncer un nouveau jeu, voire une nouvelle configuration de personnages. Les référents fictifs, agents d'un réel "trafiqué", sont au nombre de cinq dans la pièce et assument deux fonctions particulières. D'une part, ils servent à bloquer le jeu des bonnes pour restituer la situation "réelle". C'est le cas des sonneries du réveil et de la porte. Et, d'autre part, ils viennent signifier la faillite des bonnes lorsqu'elles essaient d'agir sur/dans le "réel", comme l'indiquent la sonnerie du téléphone, le tilleul et le taxi.

C'est d'ailleurs en tenant compte de certains référents fictifs, en l'occurrence les diverses sonneries, qu'Oreste Pucciani propose un découpage des Bonnes en cinq mouvements qui, selon lui, rappellent les cinq actes d'"une tragédie presque parfaite, dans la pure tradition française" (29), ne serait-ce du statut social des bonnes. Découpage qui ne pêche que par son manque de cohérence au niveau des critères que le critique adopte, trop occupé qu'il est sans doute de faire des Bonnes une "tragédie à l'envers" (30) par rapport au modèle racinien. Pucciani, par exemple, n'utilise pas assez évidemment le tilleul et le taxi comme référents justificateurs des changements dans la configuration des personnages. Notons à cet égard que le tilleul et le taxi représentent ici les deux pôles de l'extra-scène : la cuisine où "règnent" (31) les bonnes, univers croupissant (32), et l'extérieur où Madame court rejoindre son amant, univers de parade. Du reste, il est intéressant de constater que tous les référents fictifs ne prennent sens que par rapport au passage de Madame sur scène : la sonnerie du réveil, de la porte et la préparation du tilleul annoncent graduellement son retour alors

29 Oreste Pucciani, "La tragédie, Genet et les Bonnes", in Obliques, op. cit., p. 22.

30 Ibid.

31 B, 166. Madame : "Il est vrai que la cuisine m'est un peu étrangère. Vous y êtes chez vous. C'est votre domaine. Vous en êtes les souveraines".

32 Ibid., p. 139. Claire-Madame s'exclame : "Tout, mais tout! ce qui vient de la cuisine est crachat".

que le téléphone et le taxi préparent son départ enfin confirmé par le claquement de la porte. "Madame s'échappe!" s'écrie-t-elle et le dramaturge prend soin de noter : "La porte claque derrière elle" (33). Tout se passe comme si les signes du "réel" n'intervenaient qu'en fonction de Madame et comme si les bonnes devaient en conséquence se subordonner au "réel" de Madame.

Scéniques ou extra-scéniques dans le cas du taxi, les référents fictifs délimitent des séquences et accusent l'intrusion d'un "réel" qui semble d'autant plus vraisemblable qu'il s'éloigne de la scène, de l'aire du simulacre où les bonnes exécutent leur jeu à huis clos. Car, l'univers des bonnes est clandestin et n'a aucune prise sur le monde extérieur qui, selon Y. Went-Daoust, serait même "le but ultime du rituel" (34) et toute tentative d'agir sur/dans le réel, si fictif soit-il, avorte fatalement pour constater leur impossibilité d'accéder au "réel" auquel seule Madame a droit : c'est-à-dire l'extérieur dont les référents fictifs sont les indices et où elle "s'échappe" (35) enfin, reléguant ainsi ses bonnes à la cérémonie-simulacre. Solange s'écrie d'ailleurs : "Depuis longtemps je voulais mener le jeu à la face du monde, hurler ma

33 Ibid., p. 167.

34 Y. Went-Daoust, Le symbolisme des objets et l'espace mythique dans le théâtre de Jean Genet, Oegstgeest, Drukkerij de Kempnaer, 1980, p. 69.

35 B, 167.

vérité sur les toits, descendre dans la rue sous les apparences de Madame..." (36). Les référents interviennent donc au long de la pièce comme des effets de réel qui viennent à chaque fois déjouer la ruse dont font preuve les bonnes pour se libérer d'une Madame dominatrice. Nul doute que le "réel" n'appartient ici qu'à la détentrice (de l'image) du pouvoir alors que les réprochées sont acculées à l'imaginaire. Une simple récapitulation des référents fictifs et de leur situation dans le récit le confirme nettement :

E
X
P
O
S
I
T
I
O
N

- La sonnerie du réveil

* agit comme le signe de la temporalité fictive et marque l'arrivée prochaine de Madame;

* modifie le rapport entre Claire et Solange et opère le passage de la situation imaginaire (vous-tu/Madame) à la situation "réelle" (tu/tu).

- Le téléphone

* relie l'extra-scène où Madame se pavane et la scène où les bonnes s'exécutent clandestinement;

* met en oeuvre la péripétie à l'intérieur de la situation "réelle". La libération de Monsieur confirme l'échec d'un premier acte "réel" : sa dénonciation à la police, et entraîne la décision des bonnes d'empoisonner Madame.

- La sonnerie de la porte

* annonce l'arrivée de Madame sur scène et ramène Claire à la situation "réelle" (récit au futur) (37).

- Le tilleul

* justifie la sortie et le retour de Claire;

* transforme un rite mondain (le "tillol" de Madame) en un rite meurtrier;

* sert d'instrument "préparatoire" au dénouement de la pièce.

N
O
E
U
D

- Le taxi

* justifie la sortie et le retour de Solange qui va chercher un taxi pour Madame ("Cours, voyons") (38);

* annonce la proximité du départ de Madame qui échappe au complot des bonnes en allant rejoindre Monsieur.

37 Ibid., pp. 157-158. Claire : "Nous l'emporterons (Madame) dans un bois et sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons! Nous l'enterrerons sous les fleurs dans nos parterres que nous arroserons le soir avec un petit arrosoir!"

38 Ibid., p. 165.

D
E
N
O
U
E
M
E
N
T

- Le tilleul est bu par Claire-Madame, mais aucun référent fictif n'intervient ici, ce qui explique l'accélération du rythme de la pièce propre au dénouement "classique".

On voit ainsi de façon précise comment l'émergence des référents fictifs permet de subdiviser les grandes unités du récit et de modifier le rapport et/ou la configuration scénique des personnages. D'où l'utilité de ce deuxième découpage dans l'avènement du texte à la scène. Un schéma s'impose donc pour indiquer la répartition des séquences au cours de la pièce :

MACRO-SÉQUENCE	SÉQUENCE
A. Exposition	<ol style="list-style-type: none"> 1. Du début à la sonnerie du réveil (pp. 139-146) 2. De "Déjà?" à la sonnerie du téléphone (pp. 146-154) 3. De "Monsieur?" à la pose du récepteur sur la table (p. 154) 4. De "Il est sorti?" à la sonnerie de la porte (pp. 154-158)

	5. De "C'est elle" à "Très sucré" (p. 158)
CLAIRE SEULE	
B. Noeud	<ol style="list-style-type: none"> 1. Madame et Solange sont en scène : de "De plus en plus!" à l'arrivée de Claire avec le tilleul (pp. 158-162) 2. Claire, Madame et Solange sont en scène : de "Le tilleul est prêt" à la sortie de Solange (pp. 162-165) 3. Claire et Madame sont en scène : de "Mes fourrures!" au départ de Madame (pp. 165-167)
CLAIRE SEULE	
C. Dénouement	1. Du retour de Solange à la fin

S'ils permettent le découpage en séquences par rapport aux grandes unités du récit, les référents fictifs interviennent également au long de la pièce comme autant de ruptures. Ils sont en quelque sorte des agents modificateurs qui règlent le registre du jeu. La sonnerie du réveil, du téléphone et de la porte, par exemple, représentent l'intrusion de la réalité dans le monde imaginaire des bonnes et servent à casser le jeu pour en annoncer un autre. Ces cassures se manifestent surtout par un changement d'attitude des personnages commandé par le texte et souligné par les indications de Genet lui-même.

Ainsi, la fin de la première séquence entraîne une modification radicale du jeu des bonnes. "Soudain, note le dramaturge, un réveil-matin sonne. Solange s'arrête. Les deux actrices se rapprochent, émues, et écoutent, pressées l'une contre l'autre" (39). Trois lignes plus bas, la réplique de Solange est d'ailleurs précédée de l'indication suivante : "D'un ton triste" (40). Il s'agit là d'une transformation tonale évidente par rapport au jeu de la révolte et du meurtre que la sonnerie du réveil vient d'interrompre. De même, la sonnerie du téléphone se présente comme un effet de rupture. "Sonnerie du téléphone, indique Genet. Les deux soeurs écoutent" (41). Ce moment d'arrêt s'accompagne d'une courte conversation où Claire, réduite à son rôle de bonne, recourt à l'usage de la non-personne :

CLAIRE, au téléphone
 Monsieur? C'est Monsieur!... C'est Claire, monsieur... (Solange veut prendre un écouteur. Claire l'écarte.)
 Bien, j'avertirai Madame, Madame sera heureuse de savoir Monsieur en liberté... Bien, monsieur. Je vais noter. Monsieur attend Madame au Biiboquet.
 Bien... Bonsoir, monsieur. (Elle veut raccrocher mais sa main tremble et elle pose l'écouteur sur la table.) (42)

39 Ibid., p. 146.

40 Ibid.

41 Ibid., p. 154.

42 Ibid.

Enfin, la "sonnerie à la porte de l'appartement" (43) entraîne à nouveau une transformation du comportement des bonnes. Le dramaturge prend soin de noter que Solange "prend sa soeur aux poignets" pour lui demander si elle est "sûre de tenir le coup" (44). A deux reprises, le rapprochement physique soudain des bonnes rend plus manifeste le revirement comportemental.

Il s'agit bien ici d'indications de ruptures qui montrent à quel point les signes du "réel", présence de Madame dans son absence même, constituent une menace constante pour les bonnes. Les objets sont plus que les signes de Madame dont les bonnes violent l'espace par le jeu, ils en sont l'essence magnifiée, et c'est ainsi que revêtir la robe de Madame revient à lui dérober son être (c'est-à-dire son pouvoir). Le tilleul et le taxi agissent plus explicitement comme des éléments à fonction démarcative, pour reprendre l'expression de S. Jansen (45), dans la mesure où ils donnent surtout lieu à une modification de la configuration scénique des personnages et de la situation.

43 Ibid., p. 158.

44 Ibid.

45 "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", in Orbis Litterarum, op. cit., p. 266.

1.2.4 Les registres de l'énonciation

Est-ce à dire que seuls les effets de réel opèrent dans Les Bonnes les ruptures du jeu? Certes, il y a dans cette pièce, qui se déroule entièrement dans la chambre de la patronne, coïncidence de deux espaces : celui de Madame et celui du jeu des bonnes, et cette coïncidence entraîne déjà deux registres distincts. Ce désir de s'appropriier l'espace de Madame par le jeu s'explique, à un premier niveau, par le fait que, contrairement à celui des bonnes qui est "dépouillé" (46), artificiel, croupissant (lit-cage, vierge en plâtre, fleurs en papier, eaux de l'évier) et scéniquement nié, celui de Madame est brillant (miroir, robes pailletées, fenêtre) et sonore (sonnerie du téléphone, à la porte). On pourrait donc croire que la notion de rôle est ici dichotomique : on joue en l'absence de Madame et on ne joue plus en sa présence. Mais, comme le révèle la couche dialogique, le problème est plus complexe dans la mesure où les situations "réelle" et imaginaire ne sont pas départagées selon des limites rigoureuses.

Pour s'en rendre compte, il suffit de repérer dans le texte-didascalies ce que j'appellerai les désignateurs de rôle. C'est-à-dire, outre les indications scéniques, des éléments inscrits dans le dialogue qui signalent que les personnages

46 Ibid., p. 148. Solange : "Je la (mansarde) vois telle qu'elle est, sordide et nue. Dépouillée, comme dit Madame".

modifient leur rôle. Dans ce cas-ci, c'est l'utilisation des pronoms personnels qui s'avère la plus efficace démarcation entre les rôles. En effet, il est possible de repérer dans le texte un niveau micro-séquentiel réductible aux pronoms personnels qui sont révélateurs du type de relation en cours. Généralement, dans la situation "réelle", on constate que Madame tutoie ses bonnes sous le couvert d'une maternité affectée, alors que celles-ci lui parlent à la troisième personne. Cette distance indique assez bien ce que Madame représente pour les bonnes : "un être institutionnel impersonnel" (47) selon l'expression de Marcel Oudin, soit une non-personne, une image (caricaturale) du pouvoir, dont la désignation renvoie à un titre donné d'abord aux femmes des hautes classes de la société et par la suite aux bourgeoises. Les bonnes s'excluent ainsi de la "réciprocité de l'échange linguistique" (48). On remarque également que, devant Madame, les bonnes se vouvoient, n'ayant recours à l'intimité du tu qu'en son absence. La présence de Madame impose donc aux

47 Marcel Oudin, "Essai d'analyse de l'oeuvre dramatique" in Les voies de la création théâtrale, tome 4, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1975, p. 120.

48 Dominique Maingueneau, Approche de l'énonciation en linguistique française, Paris, Hachette, 1981, p. 17. "L'usage de la non-personne en lieu et place de la 2e personne accompagné de l'effacement du je constitue la marque linguistique d'extrême respect (Madame est servie, Son Excellence est-elle satisfaite?...), quoique ce phénomène soit en récession dans notre société. En n'utilisant ni tu, ni même le vous de politesse, le locuteur s'exclut lui-même de la réciprocité de l'échange linguistique. Tout se passe comme s'il s'adressait à quelqu'un qu'il ne constitue pas en allocutaire pour se dénier toute commensurabilité avec lui".

bonnes leur rôle utilitaire, rendant impossible l'intimité entre les deux soeurs.

Parallèlement, lors de la cérémonie, Claire-Madame refuse le dialogue en faisant usage du vous, pronom double qui maintient la distance polie et qui assume sa fonction plurielle pour confondre les deux bonnes incarnées par Solange-Claire. Celle-ci indique clairement qu'elle s'associe à sa soeur pour jouer "la révolte des bonnes" :

Les deux bonnes sont là --les dévouées
servantes! Devenez plus belle pour
les mépriser. Nous ne vous craignons
plus. Nous sommes enveloppées, confon-
dues dans nos exhalaisons, dans nos
fastes, dans notre haine pour vous.
Nous prenons forme, madame (49).

Le tu, au contraire, appelle le dialogue et indique que Claire-Madame s'adresse à la soeur Solange plus qu'à la bonne imaginaire. Claire avoue en fait que la présence de Madame a un effet immédiat sur leur comportement : "Jamais nous n'élevons la voix, dit-elle, et devant elle nous n'osons même pas nous tutoyer" (50). De plus, comme le montrent les quatre occurrences suivantes tirées de la première séquence, l'utilisation du tu renvoie explicitement à la situation "réelle".

49 Ibid., p. 145.

50 Ibid., p. 168.

Dès la première tirade de Claire-Madame, c'est l'allusion au laitier que Solange lui reprochera aussitôt que le reveil aura sonné. "C'est avec ça, sans doute, que tu espères séduire le laitier" (51), lui dit-elle en désignant les gants de caoutchouc destinés à la cuisine. Plus loin, Solange demande effectivement des explications à sa soeur : "C'est toi qui as commencé, se plaint-elle. Et d'abord, en faisant cette allusion au laitier. Tu crois que je t'ai pas devinée" (52). Elle ajoute : "Si le laitier me dit des grossièretés le soir, il t'en dit autant" (53). D'ailleurs, l'introduction du laitier dans la situation imaginaire l'irréalise en partie. Outre le fait qu'il soit scéniquement absent, tout comme Monsieur dont il est en quelque sorte l'envers, il n'est question de lui par la suite que dans la situation "réelle", sauf à la fin où Solange l'assimile au personnage de Claire-Madame : "Madame avait pour elle son chant de tourterelle, ses amants, son laitier" (54). Plus explicites encore sont les cas où Claire-Madame recourt à la deuxième personne du singulier pour donner à sa soeur des indications concernant le déroulement de la cérémonie. Ainsi, elle expédie Solange hors de la chambre en précisant qu'elles ont beaucoup de temps devant elles : "Ne te presse pas, déclare-t-

51 Ibid., p. 139.

52 Ibid., p. 147.

53 Ibid.

54 Ibid., p. 172.

elle, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors!" (55) Mais, lorsque Solange-Claire fait traîner les préparatifs, Claire-Madame ne manque pas de la rappeler à l'ordre et de lui donner des directives précises : "Mais dépêche-toi, nous n'aurons pas le temps. Si la robe est trop longue, poursuit-elle, fais un ourlet avec des épingles de nourrice" (56). D'ailleurs, toute référence au cours de la cérémonie à des éléments qui ont eu cours dans la situation "réelle" entraîne l'utilisation du tu. Ce n'est donc pas un hasard si Claire-Madame s'adresse directement à Solange lorsque celle-ci mentionne de façon allusive l'incarcération de Monsieur provoquée par les lettres de dénonciation de Claire :

Ah! tu veux parler... Parfait.
Menace-moi. Insulte ta maîtresse.
Solange, tu veux parler, n'est-ce pas, des malheurs de Monsieur.
Sotte. Ce n'est pas l'instant de le rappeler, mais de cette indication je vais tirer un parti magnifique (57).

Après quoi, Solange n'a d'autre choix que de rappeler à sa soeur le rôle qu'elle assume au cours de la cérémonie : "Que Madame se souvienne que je suis la bonne" (58).

55 Ibid., p. 139.

56 Ibid., p. 143.

57 Ibid., p. 141.

58 Ibid.

Pareillement, lorsqu'elle endosse le rôle de bonne "imaginaire", Solange utilise la forme impersonnelle pour s'adresser à Claire-Madame alors qu'elle emploie le vous quand elle vise à la fois Claire-soeur et Claire-Madame. Au cours de la micro-séquence citée précédemment, Solange persiste à utiliser la formule "Madame", en dépit des récriminations de sa soeur qui la tutoie, pour ramener sa soeur à la cérémonie et lui imposer la robe rouge. "Madame, Madame, lui signale-t-elle, nous n'en sommes pas encore encore là" (59) et, "froidement" selon la didascalie de Genet, elle met un terme à cette ambiguïté maintenue par Claire-Madame en déclarant à sa soeur que "Madame portera la robe rouge" (60). Toutefois, Solange n'hésite pas à employer le vous quand elle vise à la fois Claire-soeur et Claire-Madame, comme le montrent précisément ces répliques qui précèdent la "révolte" des bonnes :

CLAIRE, elle hurle
 C'est grâce à moi que tu es, et tu
 me nargues! Tu ne peux savoir comme
 il est pénible d'être Madame, d'être
 le prétexte à vos simagrées! Mais je
 suis bonne, mais je suis belle et je
 te défie. Mon désespoir d'amante
 m'embellit encore!

SOLANGE, méprisante
 Votre amant!

59 Ibid.

60 Ibid., p. 142.

CLAIRE

Mon malheureux amant sert encore ma noblesse, ma fille. Je grandis davantage pour te réduire et t'exalter. Fais appel à toutes tes ruses. Il est temps!

SOLANGE, froidement

Assez! Dépêchez-vous. Vous êtes prête?

CLAIRE

Et toi?

SOLANGE, doucement d'abord

Je suis prête, j'en ai assez d'être un objet de dégoût. Moi aussi je vous hais...

CLAIRE

Doucement, mon petit, doucement...
(Elle tape doucement l'épaule de Solange pour l'inciter au calme.) (61)

Ainsi, une constatation s'impose nettement : l'opposition entre l'emploi de la troisième personne/vous et celui du vous/tu par les bonnes sous-entend soit le refus du dialogue propre au discours unilatéral sinon tyrannique de Madame, soit le dialogue et l'intégration de la situation "réelle" dans la situation imaginaire représentée par le jeu.

On observe toutefois quelques exceptions dans le choix pronominal. A cinq reprises, lors de la cérémonie que constitue la première séquence, on remarque l'utilisation du nous qui, somme toute, joue à peu près le même rôle que le vous pluriel en confondant les situations imaginaire et "réelle". Solange en

fait usage deux fois pour briser momentanément le masque de la situation imaginaire et réunir en un pronom pluriel le destin des deux soeurs. Par exemple, faisant suite à la description de la mansarde des bonnes, elle affirme : "Nous sommes malheureuses. J'en pleurerais." (62). Ce à quoi Claire-Madame, oubliant le masque, répond : "C'est exact. Passons sur nos dévotions à la Sainte Vierge en plâtre, sur nos agenouillements. Nous ne parlerons même pas des fleurs en papier... (Elle rit.) En papier! Et la branche de buis bénit!" (63) De même, au cours de la "révolte" des bonnes qu'elle met en scène, le nous lui permet d'y intégrer sa soeur : "Nous ne vous craignons plus, affirme-t-elle. Nous sommes enveloppées, confondues dans nos exhalaisons, dans nos fastes, dans notre haine pour vous. Nous prenons forme, Madame" (64). Claire-Madame l'utilise également pour faire allusion au temps de la situation "réelle". "Mais dépêche-toi, lui ordonne-t-elle, nous n'aurons pas le temps" (65). Le dernier exemple, tiré de l'édition l'Arbalète, est plus complexe dans la mesure où c'est Claire-Madame qui abandonne un instant son masque pour se dire avec sa soeur l'objet du mépris du laitier : - "Ce jeune laitier ridicule nous méprise (...)" (66),

62 Ibid., p. 142.

63 Ibid.

64 Ibid., p. 145.

65 Ibid., p. 143.

66 Cf. l'édition l'Arbalète, [1973], p. 15.

dit-elle. Plus loin, Solange affirme effectivement à sa soeur que le laitier lui fait autant la cour qu'à elle-même. Cependant, dans l'édition Gallimard des Oeuvres complètes, Genet a remplacé le nous par un vous. S'agit-il là d'une correction de l'auteur, d'une restitution de l'éditeur ou d'une simple coquille? C'est là le seul changement qui intervient entre cette édition et la version définitive.

Il n'en reste pas moins qu'en tenant compte également des situations imaginaire et "réelle", il est possible de schématiser le système d'équivalences qui s'instaure entre le choix pronominal et le rôle qu'il introduit dans le texte-partition : c'est-à-dire le rôle de soeur, celui de Madame pris en charge par Claire et celui de bonne utilitaire ou "imaginaire" selon son inscription dans le "réel" ou dans le jeu, autant de voix modulantes appelées par la dramaturgie genétienne comme le montre le tableau suivant :

SITUATION IMAGINAIRE			
Claire-Madame		Solange-Claire	
<u>vous</u> (refus du dialogue)	<u>tu</u> (dialogue)	<u>3e personne</u> (refus du dialogue)	<u>vous</u> (dialogue)
*fusion imaginaire des deux bonnes incarnées par Solange-Claire	*brisure momentanée du masque de Madame adopté par Claire pour s'adresser à Solange-soeur	*soumission au rôle de bonne imaginaire	*brisure momentanée du masque de Claire adopté par Solange pour s'adresser à la fois à Claire-soeur et Madame

SITUATION "RÉELLE"			
ROLE	Claire à Solange	Solange à Claire	Madame aux bonnes
1. <u>soeur</u> : absence de Madame	tu	tu	
2. <u>soeur</u> : présence de Madame	vous	vous	
3. <u>bonne utilitaire</u>	Madame	Madame	tu (vous pluriel)

S'il n'a pas inventé "un ton de voix" (67) pour chacun des rôles, comme il l'indique dans la lettre à Pauvert, Genet a tout de même réussi à signaler dans la couche dialogique des moments de

67 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

rupture qui sont à l'origine de l'éclatement des manifestations du rôle. Toute lecture attentive de la pièce est en mesure de mettre en lumière pour d'éventuels metteurs en scène cette condition du jeu. En fait, c'est exactement ce que Odette Aslan a reproché à la mise en scène de Victor Garcia qui, dans son souci de tout assimiler au sacré et au rituel, faisait de la scène un "haut lieu de sacrifice et de meurtre" (68), sans prendre soin de marquer assez nettement les différences de ton propres aux situations imaginaire et "réelle" : ainsi, observe-t-elle, "il y aurait pu y avoir un changement de ton radical entre la cérémonie du début, où Claire joue Madame et Solange joue Claire, et le retour des deux bonnes à la réalité" (69).

1.2.5 Analyse détaillée de la première séquence

Prenons la séquence la plus complexe de la pièce, en l'occurrence la première, pour donner quelques exemples d'interférences entre les situations imaginaire et "réelle" qui influent directement sur la dynamique des rôles. Ainsi, on compte quinze micro-séquences dans l'édition Gallimard qui constitue à ce jour la version définitive. Ce découpage

68 Yves Vasseur, "Les objets dans Les Bonnes", in Obliques, op. cit., p. 19.

69 Odette Aslan, "L'interprétation des Bonnes", in Les voies de la création théâtrale, tome IV, op. cit., p. 188.

s'établit à tout coup en fonction du rôle assumé par les protagonistes. La première micro-séquence où Claire est "en combinaison" et emprunte un ton "d'un tragique exaspéré" (70) est ambiguë à dessein. C'est que Claire, qui tutoie sa soeur, est en train d'entrer dans son rôle de Madame. La métamorphose ne sera complète que lorsqu'elle aura revêtu la robe de Madame. Après un moment de pause où elle "s'assied à la coiffeuse", "respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse ses cheveux (et) arrange son visage" (71), elle appelle sa soeur à qui elle prête son nom pour qu'elle lui prépare "sa" robe. Il n'est donc pas étonnant qu'il s'agisse là de son premier commandement à la deuxième personne du pluriel : "Préparez ma robe, s'exclame-t-elle" (72). L'ambiguïté de ce début, pour le lecteur-spectateur, tient justement à l'incertitude des rôles pris en charge par les deux personnages et à l'imprécision de la situation en cours.

Le passage du tu au vous montre que Claire s'adresse maintenant à la bonne "imaginaire", et non plus à la soeur. Ce critère sert donc à marquer le début d'une nouvelle micro-séquence dans la mesure où le rapport entre les deux personnages n'est plus exactement le même. Solange-Claire ne rentre en scène que lorsque Madame l'appelle, comme pour souligner sa servilité,

70 B, 139.

71 Ibid., pp. 139-140.

72 Ibid., p. 140.

et s'adresse à Madame par le biais de la troisième personne. Son absence momentanée s'explique en outre par une activité dont Madame est la bénéficiaire : "Que Madame m'excuse, dit-elle, je préparais le tilleul de Madame" (73). Genet note aussi qu'elle prononce "tillol" (74) au lieu de tilleul, cette modification vocale venant sans doute corroborer la prise de rôle. Au ton "exaspéré" de Claire-Madame correspond donc ce tic de Solange-Claire.

L'habillage de Madame est très vite interrompu lorsque Claire-Madame "se lève" et affirme "d'un ton plus bas" : "On s'encombre inutilement. Il y a trop de fleurs. C'est mortel" (75). Elle ne reprendra son rôle d'apparat qu'après s'être mirée, comme l'indique Genet. Le on a à peu près la même fonction que le nous lors de cette courte intervention : il renvoie aux deux bonnes et à la situation "réelle". C'est un peu comme si Claire abandonnait un instant son rôle pour réfléchir sur l'espace où doit se dérouler le jeu. La vraie Madame, d'ailleurs, fait allusion à la profusion des fleurs dès son entrée en scène : "De plus en plus! s'exclame-t-elle. Des glaïeuls horribles, d'un rose débilitant, et du mimosa! Ces folles doivent courir les halles avant le jour pour les acheter

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Ibid., p. 140.

moins cher" (76). La rupture dans le jeu est d'autant plus évidente ici que l'abandon du vous pour le on s'accompagne d'une modification tonale. De même, à la fin de la pièce, Claire achève sa deuxième métamorphose en passant au vouvoiement et en prenant la voix "dolente" (77) de Madame.

L'habillage de Madame se poursuit dans la quatrième micro-séquence, où les rôles sont clairement définis par l'emploi respectif du vous et de la 3e personne, jusqu'à ce que Solange parle du "veuvage" (78) de sa maîtresse. Cette allusion à l'incarcération de Monsieur suffit à déstabiliser le jeu de Claire-Madame qui passe au tu pour montrer qu'elle a saisi l'allusion de sa soeur aux lettres de dénonciation rédigées par Claire. "Si Monsieur est en prison, c'est grâce à moi, avoue

76 Ibid., p. 158.

77 Ibid., p. 175.

78 Ibid., p. 141.

SOLANGE, froidement
 (...) Une toilette noire servirait mieux
 votre veuvage.

CLAIRE

Comment?

SOLANGE

Dois-je préciser?

CLAIRE

Ah! tu veux parler... Parfait. Menace-moi. Insulte ta maîtresse. Solange, tu veux parler, n'est-ce pas, des malheurs de Monsieur.

Claire, ose le dire! Ose! Tu as ton franc-parler, parle. J'agis en dessous, camouflée par mes fleurs, mais tu ne peux rien contre moi" (79). Cette irruption de la réalité dans le jeu se répercute immédiatement sur le choix pronominal. Solange, "pitoyable", rappelle à Claire-Madame qu'elle est "la bonne" (80), pour la ramener à la cérémonie.

La micro-séquence joue à nouveau sur l'ambiguïté de la situation. Car, si Claire-Madame emploie la deuxième personne du pluriel pour demander à Solange-Claire de l'aider à passer la robe rouge qu'elle accepte enfin de revêtir ("Passez-moi la robe") (81), elle a tôt fait de retourner au tu pour signaler la haine de sa soeur. "Je vois dans ton oeil que tu me hais" (82), affirme-t-elle. Quant à Solange, elle laisse ici la troisième personne formelle pour utiliser le vous qui vise autant la soeur "réelle" que la fausse maîtresse. Elle réplique : "Je vous aime" (83). Par contre, lorsque Claire-Madame donne des ordres à Solange, la deuxième personne du pluriel de l'impératif montre qu'elle ne s'adresse plus à la soeur, mais à la bonne qu'elle maintient à distance :

79 Ibid.

80 Ibid.

81 Ibid., p. 142.

82 Ibid.

83 Ibid.

Agrafez. Tirez moins fort. N'essayez pas de me ligoter. (Solange s'agenouille aux pieds de Claire et arrange les plis de la robe.) Evitez de me frôler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs? La soupente! La chambre des bonnes! La mansarde! (84)

Cette description de la chambre des bonnes donne lieu à un nouveau type de rupture indiqué par l'emploi du nous. Claire laisse tomber le masque de Madame pour s'associer brièvement au destin de sa soeur qui conclut : "Nous sommes malheureuses. J'en pleurerais" (85). Et lorsque Claire-Madame tente de comparer les fleurs en papier de la mansarde aux fleurs de la chambre de Madame, sa soeur l'interrompt brusquement en recourant pour la première fois à la deuxième personne du pluriel et au mode impératif : "Taisez-vous..." (86) Elle se reprend tout de suite, en passant à l'utilisation de la forme nominale marquant un extrême respect : "Madame s'égare, Madame..." (87) Claire-Madame réintègre sur-le-champ la cérémonie et récupère ce moment de faiblesse en accentuant la distance entre son rôle d'apparat et celui de la bonne : "Si vous tenez à pleurnicher, que ce soit

84 Ibid.

85 Ibid.

86 Ibid.

87 Ibid.

dans votre mansarde. Je n'accepte ici, dans ma chambre, que des larmes nobles. Le bas de ma robe, certain jour en sera constellé, mais de larmes précieuses" (88).

Le passage au tu intervient encore une fois pour renvoyer au temps de la situation "réelle", mais il sert cette fois-ci à indiquer que le temps presse. "Mais dépêche-toi, signale Claire, nous n'aurons pas le temps" (89). Claire-Madame se ravise et revient à la deuxième personne du pluriel, en prenant soin de bien souligner la distance entre les rôles : "Tenez vos mains loin des miennes, votre contact est immonde. Dépêchez-vous" (90). Devant l'excitation de sa soeur qui vient de "frapper le sol du talon" et de la "devancer" (91) pour s'emparer du bijou qu'elle convoite, Solange met sa soeur en garde en renonçant à la troisième personne pendant une réplique : "Il ne faut pas exagérer. Vos yeux s'allument. Vous atteignez la rive" (92). Claire-Madame voit dans cette remarque une menace dirigée contre elle et coupe court à la cérémonie en réintégrant la situation "réelle" : "Quel langage, ma fille. Claire? tu te venges, n'est-ce pas? Tu sens approcher l'instant

88 Ibid., p. 143.

89 Ibid.

90 Ibid.

91 Ibid.

92 Ibid.

où tu quittes ton rôle..." (93) Interrogation d'autant plus intéressante que Claire mentionne le terme de rôle pour la première fois. Elle poursuit : "Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne. Tu vas te venger. Tu t'apprêtes? Tu aiguises tes ongles? La haine te réveille? Claire n'oublie pas. Claire, tu m'écoutes? Mais Claire, tu ne m'écoutes pas?" (94)

Cette micro-séquence, où l'utilisation respective du tu et du vous marque des ruptures dans le jeu, annonce en fait le renversement de la situation. "Il est temps! s'exclame Claire-Madame" (95). Et Solange réplique qu'elle est "prête" et qu'elle en a assez d'être un "objet de dégoût" (96). C'est la "révolte" des bonnes qui commence. Le vous auquel Solange recourt alors rend l'identité de son allocutaire imprécise : s'adresse-t-elle à Claire-Madame ou à Claire-soeur? En tout cas, elle abandonne pour de bon l'usage de la troisième personne :

Je vous hais! Je vous méprise.
 Vous ne m'intimidez plus. Réveillez le souvenir de votre amant, qu'il vous protège. Je vous hais!
 Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine... d'ivoire! Vos cuisses... d'or! Vos pieds... d'ambre! (Elle

93 Ibid.

94 Ibid., p. 144.

95 Ibid.

96 Ibid.

crache sur la robe rouge.) Je vous
hais! (97)

De plus, elle fait un lapsus et oublie de mentionner son nom d'emprunt, comme si elle dérogeait à son rôle. Claire-Madame ne manque pas de la remettre sur la voie du jeu :

SOLANGE, marchant sur elle
Oui madame, ma belle madame. Vous croyez que tout vous sera permis jusqu'au bout? Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver? Et me prendre le laitier? Avouez! Avouez le laitier! Sa jeunesse, sa fraîcheur vous troublent, n'est-ce pas? Avouez le laitier. Car Solange vous emmerde!

CLAIRE, affolée
Claire! Claire!

SOLANGE
Hein?

CLAIRE, dans un murmure
Claire, Solange, Claire.

SOLANGE
Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse! (98)

97 Ibid.

98 Ibid., pp. 144-145.

Emportée par la "révolte" des bonnes qui "monte" et réagissant à l'attitude de sa soeur qui vient de lui interdire de toucher à "l'aventure" (99) de Madame, Solange va même jusqu'à désigner celle-ci en utilisant un possessif de la troisième personne dans la micro-séquence qui suit : "Madame est interdite. Son visage se décompose. Vous désirez un miroir? demande-t-elle à sa soeur" (100). Claire-Madame s'empresse aussitôt de faire valoir son rôle d'apparat, en se mirant dans le miroir que Solange-Claire vient de lui tendre : "J'y suis plus belle! Le danger m'auréole, Claire, et toi tu n'es que ténèbres..." (101) Le tu est certes ambigu et semble renvoyer autant à la soeur qu'à la bonne. D'ailleurs, l'ambiguïté est maintenue jusqu'à la fin de la séquence qui est annoncée par la sonnerie du réveil. Car, si Claire-Madame recourt au vous qui caractérise la situation imaginaire, sa soeur, quant à elle, continue d'employer la deuxième personne du pluriel qui renvoie aussi bien au rôle de la soeur qu'à celui qu'elle assume au cours de la cérémonie. Il n'est donc pas étonnant que Claire admette plus loin qu'elle se sente réellement visée par la haine apparemment simulée de sa soeur. "Quand nous accomplissons la cérémonie, je protège mon

99 Ibid., p. 145. Solange : "Madame se croyait protégée par ses barricades de fleurs, sauvée par un exceptionnel destin, par le sacrifice. C'était compter sans la révolte des bonnes. La voici qui monte, madame. Elle sa crever et dégonfler votre aventure".

100 Ibid.

101 Ibid.

cou, dit-elle. C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger" (102).

Les micro-séquences étudiées au cours de la première occurrence du jeu des bonnes montrent que la notion de rôle participe de près à la dynamique de la pièce. En effet, il n'existe pas ici de cloisons étanches entre les situations "réelle" et imaginaire. Au contraire, les bonnes n'arrivent pas à évacuer complètement le "réel" de leur cérémonie. D'ailleurs, celle-ci est soit menacée par l'émergence de référents fictifs tels que la sonnerie du réveil qui y met fin, soit perturbée par des allusions au "réel" qui obligent les bonnes à laisser tomber momentanément leur masque. Ces interférences entre les deux types de situations mis en scène dans la pièce opèrent justement l'éclatement de la notion de rôle au cours de la cérémonie. Car, Claire et Solange ne se caractérisent pas seulement par rapport à un rôle imaginaire que chacune d'elles peut prendre en charge et imposer au destinataire, mais aussi par rapport à la situation "réelle" où elles sont tantôt soeurs tantôt domestiques. Ce qui distingue la situation "réelle" de la situation imaginaire apparaît ainsi plus clairement : l'une est déterminée par la présence de rôles institutionnels (bonne, soeur), imposés par un contexte social, alors que la situation imaginaire ne prend sens que par rapport au jeu inventé par les bonnes qui entraîne un

102 Ibid., p. 152.

redoublement de l'univers fictif représenté sur scène. Enfin, on voit que la prise de rôle est conditionnelle à l'absence de Madame. Sans celle-ci, les bonnes sont effectivement en mesure d'occulter la situation "réelle" et de se livrer au jeu des rôles. On peut donc en conclure que le rôle n'est plus ici l'expression entière du personnage, mais une position énonciative et scénique qu'il adopte au sein d'une situation délimitée par le texte-partition en fonction de critères spécifiques.

1.2.6 Le cas de Madame

Mais, il n'est pas que les bonnes qui endossent des rôles dans la pièce. Madame aussi se livre à un jeu, sauf que le sien n'est pas clandestin et affiche au contraire une mondanité maniérée. Point n'est besoin ici de repérer dans le texte des indices tels que l'utilisation des pronoms personnels pour caractériser les rôles de Madame, dans la mesure où ceux-ci s'assimilent clairement à la part du dialogue qui lui revient. Ainsi, on remarque que Madame se met en scène dans trois rôles différents au cours de sa brève apparition.

Premièrement, l'incarcération de Monsieur lui permet d'assumer, dès ses premières répliques, le rôle de l'amoureuse abandonnée :

Mais innocent ou coupable, je ne l'abandonnerai jamais. Voici à quoi on reconnaît son amour pour un être : Monsieur n'est pas coupable, mais s'il l'était, je deviendrais sa complice. Je l'accompagnerais jusqu'à la Guyane, jusqu'en Sibérie. Je sais qu'il s'en tirera, au moins par cette histoire imbécile m'est-il donné de prendre conscience de mon attachement à lui. Et cet événement destiné à nous séparer nous lie davantage, et me rend presque plus heureuse. D'un bonheur monstrueux! Monsieur n'est pas coupable mais s'il l'était, avec quelle joie j'accepterais de porter sa croix! D'étape en étape, de prison en prison, et jusqu'au bagne je le suivrais. A pied s'il le faut. Jusqu'au bagne, jusqu'au bagne, Solange! (103)

Les bonnes ne manquent pas d'intégrer ce rôle à la cérémonie où Claire-Madame reprend la même histoire : "Monsieur n'est pas mort, Claire. Monsieur, de bagne en bagne, sera conduit jusqu'à la Guyane peut-être, et moi, sa maîtresse, folle de douleur, je l'accompagnerai. Je serai du convoi. Je partagerai sa gloire" (104). Aussitôt qu'elles auront réintégré la situation "réelle", Solange y revient pour insister sur la grandeur du rôle que Madame s'attribue :

Vois, mais vois comme elle souffre
 bien, elle, comme elle souffre en
 beauté. La douleur la transfigure!
 En apprenant que son amant était un

103 Ibid., pp. 159-160.

104 Ibid., p. 142.

voleur, elle tenait tête à la police. Elle exultait. Maintenant, c'est une abandonnée magnifique, soutenue sous chaque bras par deux servantes attentives et désolées par sa peine. Tu l'as vue? Sa peine étincelante des feux de ses bijoux, du satin de ses robes, des lustres! (105)

De plus, ce qui n'est pas sans rappeler le travestissement des bonnes lors de la cérémonie, Madame décide d'apporter des modifications à son costume en fonction de ce nouveau rôle que Claire s'empresse de lui faire miroiter :

Tu as sans doute raison, répond-elle à Claire. Je continuerai à m'habiller pour Monsieur. Mais il faudra que j'invente le deuil de l'exil de Monsieur. Je le porterai plus somptueux que celui de sa mort. J'aurai de nouvelles robes et de plus belles toilettes (106).

Deuxièmement, on constate que Madame change à un moment donné son rapport avec les bonnes en empruntant un comportement maternel. Après avoir abandonné ses toilettes et s'être plainte qu'elle se faisait vieille, Madame envisage l'avenir auprès de ses deux servantes :

Vous êtes un peu mes filles. Avec vous la vie me sera moins triste. Nous partirons pour la campagne.

105 Ibid., p. 153.

106 Ibid., p. 162.

Vous aurez les fleurs du jardin.
 Mais vous n'aimez pas les jeux.
 Vous êtes jeunes et vous ne riez
 jamais. A la campagne vous serez
 tranquilles. Je vous dorloterai.
 Et plus tard; je vous laisserai
 tout ce que j'ai. D'ailleurs, que
 vous manque-t-il? Rien qu'avec mes
 anciennes robes vous pourriez être
 vêtues comme des princesses (107).

Certes, l'allusion au manque de goût des bonnes pour le jeu est d'autant plus ironique qu'elle dénote à quel point Madame ignore la vie secrète de Solange et de Claire qui "étouffent" sous sa bonté. Quant à sa générosité maternelle, elle se révèle vite aussi factice que le reste. En effet, Madame leur propose un peu plus loin ses vieilles robes afin d'attirer "la clémence sur Monsieur" (108). Elle lègue la plus belle, qui porte la griffe de Lanvin, à Claire alors que Solange hérite des renards que la cadette désigne comme "le manteau de parade" (109). Mais, aussitôt qu'elle apprend que Monsieur vient d'être libéré et qu'elle se précipite vers l'extérieur pour le rejoindre, Madame réclame ses "fourrures" (110) et demande à Claire "de faire recoudre la doublure de (son) manteau" (111). Solange le

107 Ibid.

108 Ibid.

109 Ibid., p. 163.

110 Ibid., p. 165. Madame : "Mes fourrures! Mais plus vite! Vous êtes folles. Ou c'est moi qui le deviens".

111 Ibid.

constate d'ailleurs un peu plus loin : "Ah! elle a repris ses fourrures!" (112)

Enfin, le dernier rôle de Madame semble en contradiction avec le précédent, et pour cause. Car c'est celui de la patronne pointilleuse qui s'assure que ses employées accomplissent bien leurs tâches domestiques. Ainsi, Madame découvre successivement que le récepteur du téléphone a été déplacé (113), que le visage de Claire est encore fardé d'un vieux rouge dont elle ne se sert plus (114) et que le réveil de la cuisine se trouve dans la chambre (115). Ces découvertes s'étalent sur toute la macro-séquence déterminée par la présence de Madame et créent un suspense dans la mesure où elles renvoient soit au jeu des bonnes soit à leur complot criminel. Claire y revient dans la macro-séquence suivante pour expliquer son désarroi à sa soeur :

J'ai vu Madame, Solange, je l'ai vue découvrir le réveil de la cuisine que nous avions oublié de remettre à sa place, découvrir la poudre sur la coiffeuse, découvrir le fard mal essuyé de mes joues, découvrir que nous lisions Détective. Nous découvrir de plus en plus et j'étais seule pour supporter tous ces chocs, seule pour nous voir

112 Ibid., p. 170.

113 Ibid., p. 164.

114 Ibid., p. 165.

115 Ibid., p. 166.

tomber (116).

D'ailleurs, juste avant de quitter la scène, Madame finit par accuser les bonnes de "négligence" (117). Après avoir passé sa main sur un meuble, elle s'écrie : "Vous les chargez de roses mais n'essuyez pas les meubles" (118). Ce n'est plus là la Madame obligeante qui n'aspirait qu'à materner ses servantes.

On voit dès lors que Madame se caractérise aussi par trois rôles distincts, tout comme les bonnes qui, selon la situation, se métamorphosent lors du jeu, redeviennent soeurs ou sont acculées à leur fonction utilitaire. On remarque en outre qu'en tant que figure d'apparat, Madame sert surtout de référent au jeu des bonnes qui lui "vole(nt) ses gestes" (119), revêtent ses robes et imitent sa voix, voire son discours. Ainsi, les allusions à la Guyane qui composent le rêve d'évasion de Claire-Madame réapparaissent dans le discours de Madame. C'est là que réside la distinction fondamentale entre celle-ci et "ses" bonnes : contrairement à Claire et à Solange, Madame n'a qu'à incorporer le rôle à son discours pour l'assumer pleinement et

116 Ibid., p. 169.

117 Ibid., p. 167.

118 Ibid.

119 Ibid., pp. 154-155. Solange : "Madame saura tout. Elle n'a qu'à sonner pour être servie. Elle saura que nous mettions ses robes, que nous volions ses gestes, que nous emboînions son amant de nos simagrées".

n'a pas à se modifier clandestinement. Ne devant pas se contraindre à la situation "réelle" des bonnes, Madame peut ainsi jouer le rôle qui lui plaît quand bon lui semble. C'est que Madame n'est pas l'imitatrice des bonnes, mais le modèle des imitations de ces dernières.

En somme, on peut en déduire que le cérémonial des bonnes n'est rien d'autre que la réactualisation de Madame sous la forme de signe(s). Les clients du bordel réservent le même sort aux figures du pouvoir dans Le Balcon. Ces figures sont constituées d'une accumulation de signes costumiers, kinésiques et vocaux qui servent moins à leur prêter une identité qu'à les déréaliser dans et par le jeu. Elles agissent en quelque sorte comme référents du jeu des protagonistes, qu'ils soient des domestiques ou les clients du bordel, et se dénoncent comme des masques au même titre que ceux de la Commedia dell'Arte. D'ailleurs, des Bonnes au Balcon, le pouvoir disparaît comme personnage lexicalisé et finit par s'abstraire en une image qui n'a pour toute réalité que les signes qui la désignent. Madame est à ce titre d'une importance capitale car elle est la première manifestation chez Genet dramaturge d'un pouvoir factice qui n'a d'autre fonction que de servir de référent à un simulacre.

2. DIVISIONS SÉQUENTIELLES ET RÔLE DANS LA DRAMATURGIE GÉNÉTIENNE

2.1 Les macro-séquences et le rôle

Comme l'analyse des Bonnes l'a démontré, les macro-séquences correspondent à peu près à la division en acte propre à la dramaturgie classique, du moins dans trois des cas à l'étude. En un mot, on pourrait les définir comme les unités de représentation dont la fonction la plus évidente est de décomposer l'action en trois grandes unités du récit suivant la classification "aristotélicienne" : exposition, resserrement du noeud et dénouement. Il n'est pas indifférent de les retrouver effectivement dans Haute surveillance, Les Bonnes et Les Nègres, soit les trois pièces qui ne présentent pas de coupures apparentes et qui, toujours selon la formule d'Aristote, respectent l'unité de temps et de lieu. A trois reprises, le temps fictif mime celui de la représentation et l'espace, bien qu'il prenne successivement la forme d'une cellule de prison, d'une chambre mondaine ou d'une scène de théâtre, reste clos par rapport à une extra-scène à laquelle seuls certains personnages peuvent accéder. C'est d'ailleurs ce dernier critère qui permet de repérer dans la partition textuelle des macro-séquences qui s'organisent à chaque fois selon la présence ou l'absence de personnages investis par conséquent d'une fonction démarcative évidente.

Le premier exemple de la dramaturgie genétienne est qualifié par l'auteur de "brouillon de pièce" (120). Haute surveillance met en scène un huis clos où paraissent trois détenus et un surveillant qui est l'unique personnage qui franchisse les limites spatiales de la cellule. Celui-ci n'a que deux apparitions au cours de la pièce, vers le milieu et à la toute fin alors qu'il répond à l'appel de Yeux-Verts. Ces apparitions sont d'ailleurs brèves, comme le confirme la densité de ses répliques qui ne correspond qu'à 4,3 % du total, et la dernière constitue en fait une scène muette où seule une "oeillade" (121) vient attester la complicité entre le tenant de l'ordre et le héros criminel (122). C'est donc surtout la première manifestation du surveillant qui importe ici dans la mesure où elle vient non seulement modifier la configuration scénique des personnages, mais marquer la progression de la quête héroïque.

120 HS, 179.

121 Ibid., p. 213.

122 Sartre a insisté à juste titre sur cette complémentarité du Bien et du Mal chez Genet et que vient concrétiser en quelque sorte la complicité du gardien et de Yeux-Verts à la fin de Haute surveillance. Il écrit : "Il (Genet) avait besoin de règles, de préceptes, de conseils; il aimait la contrainte du Bien : il constituera une éthique noire avec des préceptes et des règles, des contraintes impitoyables, un jansénisme du Mal", Saint Genet..., op. cit., p. 64.

On remarque en effet que les répliques qui précèdent l'arrivée du surveillant tiennent lieu d'exposition. Elles servent surtout à présenter le conflit entre Lefranc et Maurice qui se disputent pour obtenir la préférence du héros et à décrire le crime que ce dernier revendique comme une marque distinctive. A peine a-t-il terminé son récit qu'il s'empresse de se différencier de ses compagnons de cellule :

Vous venez de connaître de moi plus que la police n'en a pu connaître. Vous venez d'assister à ma véritable découverte, alors méfiez-vous, je ris-que de ne jamais vous le pardonner. Vous avez eu l'audace de me démonter, mais ne croyez pas que je vais rester en morceaux. Yeux-Verts est déjà en train de se réorganiser. Je me reconstruis. Je me recolle. Je me refais à neuf. Je deviens plus fort, plus lourd qu'un château fort. Plus fort que la forteresse. Je suis la forteresse! (123)

De plus, l'apparition du surveillant, qui vient annoncer à Yeux-Verts que sa femme l'attend au dortoir, correspond au début de la transformation du héros, qui va s'assumer comme un véritable assassin. Car, ce n'est pas seulement sa femme que Yeux-Verts rejette en refusant de la voir et en la proposant finalement au surveillant, mais tout le monde extérieur. "Moi, je suis décollé de terre, avoue-t-il. La vie me fatigue" (124). Ce court

123 HS, 200.

124 Ibid., p. 202.

épisode, marqué par la présence du surveillant, sert donc à accentuer l'isolement du héros qui se retire dans un monde criminel. D'ailleurs, le fait que le gardien remette à Yeux-Verts deux cigarettes envoyées par Boule-de-Neige, vient confirmer l'alliance qui existe entre le héros et cet autre criminel dont Lefranc vante les mérites dès l'ouverture de la pièce :

Boule-de-Neige? Il est exotique. Tous les gens de sa cellule le reconnaissent. Ceux des cellules autour et toute la forteresse, et toutes les prisons de France. Il brille, il rayonne. Il est noir et il éclaire les deux mille cellules. Personne ne pourra l'abattre. C'est lui le vrai chef de la forteresse et tous les gens de sa bande sont plus terribles que lui (125).

Notons à cet égard que le héros affiche d'emblée cette complicité avec le Nègre absent dans la version que Genet a remaniée en 1985 en vue de la mise en scène de Michel Dumoulin. La pièce commence par cette déclaration explicite de Yeux-Verts : "Boule de Neige, il m'accompagne, m'encourage. Ensemble, on ira à Cayenne, si l'on s'en tire et si je passe sous le couteau, il m'y suivra" (126).

125 Ibid., p. 184.

126 J. Genet, Haute surveillance, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988, p. 13.

Aussitôt que le surveillant quitte la scène, Yeux-Verts a changé : il a acquis la certitude d'être singulier. "J'ai tout compris, affirme-t-il, et j'ai le courage d'être tout seul. En pleine lumière" (127). Cette singularité va même jusqu'à se traduire par une force invincible et inimitable : "Après avoir exécuté le grand saut dans le vide, déclare-t-il à Lefranc et à Maurice, après m'être si bien séparé des hommes par mon crime, vous attendez encore de moi que je respecte vos règles? Je suis plus fort que vous et j'ai tous les droits" (128). Lorsqu'à la fin, Lefranc étrangle Maurice sous les yeux du héros, celui-ci continue à faire valoir son statut unique :

Et tu te croyais capable de devenir,
tout seul, sans le secours du ciel,
devenir aussi grand que moi! Me dé-
passer peut-être? Malheureux, tu ne
savais pas qu'il est impossible de me
dépasser? Je n'ai rien voulu, tu m'en-
tends, rien voulu de ce qui m'est ar-
rivé. Tout m'a été donné. Un cadeau
du bon Dieu ou du diable, mais quelque
chose que je n'ai pas voulu (129).

Par ailleurs, dans l'édition du manteau d'Arlequin, le héros accepte à la fin la condition d'assassin qu'il s'est longtemps obstiné à ne pas reconnaître : "C'est aujourd'hui, conclut-il enfin, que je m'installe complètement dans le malheur et que j'en

127 HS, 205.

128 Ibid., pp. 205-206.

129 Ibid., p. 213.

fais mon ciel" (130). On peut dès lors repérer dans le récit trois moments précis, ponctués par l'absence ou la présence du surveillant, qui rendent compte de la transformation de Yeux-Verts en héros criminel.

J'ai vu que le cas des Bonnes était encore plus explicite quant à la segmentation du récit qui se décompose en trois grandes unités selon l'absence ou la présence de Madame (131). De la même façon, Les Nègres constitue une citation du théâtre classique, si l'on ne désigne par là qu'un type formel de construction dramatique, sauf que cette pièce s'organise en fonction de cinq macro-séquences plus ou moins comparables aux cinq actes. On y retrouve par ailleurs plusieurs références au théâtre antique dont celle-ci, prise en charge par Bobo au moment où Village disparaît derrière le paravent pour simuler le crime de la Blanche : "Tragédie grecque et pudique, indique-t-elle à Vertu : le geste définitif s'achève dans la coulisse" (132). Le découpage en macro-séquences s'établit à nouveau en fonction de la présence ou de l'absence d'un personnage, en l'occurrence Ville de Saint-Nazaire, et rend compte ici de la double répartition du récit, dont l'un renvoie à la cérémonie des Nègres

130 J. Genet, Haute surveillance, Paris, Gallimard, coll. Le manteau d'Arlequin, [1965], p. 53.

131 Cf. supra, pp. 293-296.

132 N, 128.

représentée sur scène alors que l'autre réfère au jugement et à l'exécution d'un Nègre relégués à l'extra-scène. Archibald fait allusion à cet épisode qui est scéniquement nié :

Réfléchissez : il s'agit de juger, probablement, de condamner, et d'exécuter un Nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jouer. L'homme que nous tenons et dont nous sommes responsables est un homme réel. Il bouge, il mâche, il tousse, il tremble : tout à l'heure il sera tué" (133).

Ville de Saint-Nazaire n'hésite d'ailleurs pas à préciser son rôle par rapport aux autres Nègres : "Mais... vous avez bien fait d'accomplir le rite, comme chaque soir. Ce sera à moi de parachever la représentation" (134). Il ajoute plus loin : "Vous, vous n'étiez là que pour la parade" (135). Son costume contribue en fait à le distinguer des autres Nègres dans la mesure où lui seul n'a droit ni au frac ni au costume d'apparat, mais aux "pieds nus" et au "chandail de laine" (136). Les événements de la coulisse, associés au "réel", se précisent dans Les Nègres au gré des apparitions de Ville de Saint-Nazaire, comme l'indique l'organisation macro-séquentielle :

133 Ibid., p. 127.

134 Ibid., p. 130.

135 Ibid., p. 146.

136 Ibid., p. 81.

- I. Présentation des comédiens (présence de V de S-N)
- II. Mise en place du rituel (absence de V de S-N)
- III. Événement de la coulisse (présence de V de S-N)
- IV. Exécution du rituel (absence de V de S-N)
- V. Jugement de la cour (présence de V de S-N)

Les deux premières macro-séquences servent surtout à présenter les comédiens et les données initiales du rituel. Après avoir nommé les comédiens tour à tour, le maître de cérémonie dévoile le propos aux spectateurs (137) et expédie Ville de Saint-Nazaire :

Et vous, monsieur, vous êtes de trop.
 Tout, étant secret, il faut foutre le
 camp. Allez, mais allez donc les pré-
 venir. Dites-leur bien que nous avons
 commencé. Qu'ils fassent leur travail
 comme nous allons faire le nôtre. Tout
 se passera comme à l'accoutumée. Je
 l'espère" (138).

Cependant, la troisième macro-séquence, la plus courte, marque une rupture dans le jeu pour renvoyer aux événements de la coulisse et met au jour la fonction de "go-between" réservée à Ville de Saint-Nazaire. Il est d'ailleurs indiqué dans les didascalies que tous les Nègres viennent se grouper autour de lui dès son apparition en scène (139). Les quatrième et cinquième

137 "Ce soir, affirme le maître de cérémonie aux spectateurs, nous ne songerons qu'à vous divertir : nous avons donc tué une Blanche. Elle est là", N, 86.

138 Ibid., p. 87.

139 Ibid., p. 95.

macro-séquences, de loin les plus denses, atteignant respectivement 40,9 % et 39,4% du discours total, se rapportent d'abord à la simulation du crime de la Blanche et ensuite au massacre "lyrique" (140) des figures d'apparat qui sont descendues sur le plancher de la scène pour juger le crime des Nègres. En outre, on observe dans cette dernière macro-séquence un spectaculaire retournement de l'action comparable à un coup de théâtre. Puisque le crime n'a pas eu lieu, comme l'indique l'absence de cadavre sous le catafalque, les membres de la cour n'ont plus rien à juger et acceptent d'être eux-mêmes exécutés par les Nègres. Les membres de la cour n'enleveront d'ailleurs leur masque d'apparat que lorsque l'explosion aura eu lieu dans la coulisse et que Ville de Saint-Nazaire leur aura annoncé la mort du traître.

Une constante se dégage des cas que je viens d'examiner. Dans les trois pièces, le découpage en macro-séquences s'effectue à partir d'un personnage qui se définit par la densité relativement faible de ses répliques et surtout par sa capacité de relier l'espace clos de la scène à une extra-scène ouverte sur le monde. Qu'il s'agisse de l'espace plus ou moins mythifié de la prison dans Haute surveillance, assimilée à une forteresse, de la ville mondaine de Madame qui s'y pavane au bras de

140 "Nous sommes des comédiens, précise la Reine, notre massacre sera lyrique", N, 148.

Monsieur (141) ou, enfin, celui des coulisses dans Les Nègres qui, par rapport à la scène associée à la "parade", finit par se confondre avec le "réel". Ces personnages ont donc pour fonction décisive de court-circuiter les lieux scéniquement niés et la scène, en les investissant à chaque occurrence de valeurs oppositionnelles et complémentaires. Car, la cellule étouffante (142) de Haute surveillance, la chambre mondaine de Madame et la "parade" des Nègres ne prennent tout leur sens que par rapport à l'extra-scène, c'est-à-dire le "soleil des hommes" (143) invoqué par Yeux-Verts, la mansarde "sordide" (144) que Solange assimile à la pauvreté des bonnes et le tribunal des Nègres dont Ville de Saint-Nazaire nous rapporte les événements.

Tout autre est la dramaturgie du Balcon et des Paravents où le tableau intervient comme unité de structuration. Si

141 Lorsqu'elle décide d'abandonner la vie "élégante", en l'absence de Monsieur qui est incarcéré, Madame s'exclame : "Adieu les bals, les soirées, le théâtre", B, 162.

142 HS, 196. Yeux-Verts : "On est déjà épuisés par le manque d'air, ne m'obligez pas à trop d'efforts".

143 Ibid., p. 193. Yeux-Verts, à Lefranc et Maurice : "Vous me faites rire tous les deux. Vous ne voyez pas ma situation? Vous ne voyez pas qu'ici on fabrique des histoires qui ne peuvent vivre qu'entre quatre murs? Je ne reverrai jamais le soleil des hommes, et vous vous foutez de moi?"

144 B, 148. Solange : "Que je parle. Que je me vide. J'ai aimé la mansarde parce que sa pauvreté m'obligeait à de pauvres gestes. Pas de tentures à soulever, pas de tapis à fouler, de meubles à caresser... de l'oeil ou du torchon, pas de glaces, pas de balcons. Rien ne nous forçait à un geste trop beau".

"l'acte suppose l'unité, au moins relative, de lieu et de temps" (145), "le tableau est la figuration d'une situation complexe et nouvelle dans son autonomie (relative)" (146). Genet pousse à son comble l'apparente autonomie des tableaux dans Les Paravents, en affirmant que "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. Sans bavure. Et sans que rien laisse penser qu'une autre scène, ou qu'un autre tableau doivent suivre ceux qu'on vient de jouer" (147). Il ne faut tout de même pas exagérer cette prétendue autonomie des tableaux dans la mesure où l'unité d'action se trouve maintenue par la récurrence de certaines situations ou de certains personnages. Ainsi, dans Le Balcon, les tableaux 1, 2 et 3 sont des variations d'une seule et même situation qui consiste à montrer un personnage assumant un rôle d'apparat au su et au vu des spectateurs. Et, si disparate que semble la construction des Paravents, on ne remarque pas moins que le personnage de la Mère, sur lequel la pièce s'ouvre et se ferme, paraît dans 11 des 16 tableaux. C'est aussi de loin le personnage le plus loquace de la pièce (148). Elle représente donc, pour le spectateur, un point de vue privilégié sur la

145 Lire le théâtre, op.cit., p. 229.

146 Ibid.

147 LRB, 235.

148 Elle prend en charge 4,5 % du discours total de la pièce alors que le personnage qui vient immédiatement après elle, en l'occurrence Saïd, n'en assume que 2 %.

révolte des Arabes.

Mentionnons en dernier lieu que l'organisation des tableaux a considérablement varié dans Le Balcon qui, si l'on en croit la chronologie, serait l'une des dernières pièces sur laquelle Genet aurait travaillé. En effet, si la première édition date de 1956,

ce texte, comme le note Terje Sinding, occupera Genet pendant six ans, puisqu'une deuxième version paraît en 1960 et une troisième en 1962. Entre-temps, Genet aura publié Les Nègres (1958) et Les Paravents (1961). (...) La longue élaboration du Balcon, conclut-il, coïncide donc avec l'ensemble de la deuxième période créatrice de l'auteur, période entièrement vouée au théâtre (149).

En quoi consiste ces changements? On peut schématiser ainsi les principaux remaniements de la pièce :

149 Terje Sinding, "Le Balcon. De la première version du texte aux réalisations scéniques", in Comédie française, no 143-144, décembre 1985, p. 45.

1e éd.	2e éd.	3e éd.
	T A B L E A U	
1. Evêque	1. Evêque	1. Evêque
A 2. Juge	2. Juge	2. Juge
C 3. Général	3. Général	3. Général
T 4. Mendiant	4. Mendiant	4. Mendiant
E 5. Trois jeunes gens		
6. Chambre d'Irma	5. Chambre d'Irma	5. Chambre d'Irma
I 7. Révoltés	6. Révoltés	6. Révoltés
8. Salon funéraire	7. Salon funéraire	7. Salon funéraire
A 9. Mendiant		
C 10. Général		
T 11. Juge		
E 12. Evêque		
13. Révoltés		
I 14. Le Balcon	8. Le Balcon	8. Le Balcon
I 15. Salon d'apparat	9. Chambre d'Irma	9. Chambre d'Irma

Il s'est agi d'abord de réduire le nombre des tableaux de 15 à 9 et ensuite de modifier le tableau des révolutionnaires dont le dramaturge semble vouloir accroître l'ambiguïté. Par exemple, le

cinquième tableau, qui met en scène trois jeunes gens "très beaux" (150) devenant au quinzième tableau "les Larmes, le Sang, le Sperme" (151), disparaît en entier. Ces jeunes hommes seront les Photographes "très déluré(s) d'aspect" (152) de la version définitive. De même, les tableaux 9, 10, 11 et 12 qui reprennent en ordre inverse les quatre premiers, sont supprimés. Et Genet condensera en un seul épisode les tableaux 7 et 13 qui montrent les révoltés. Entre la deuxième et la dernière version, c'est d'ailleurs le sixième tableau que Genet a surtout remanié en le situant sous le Grand Balcon, et non à l'intérieur d'un café "style 1900" (153) et en éliminant tous les personnages secondaires : les blessés, Armand, Luc, Louis, Marc et Georgette. Il ne garde que Roger et Chantal comme incarnation individuée de la révolte (154). Celle-ci se voit en retour davantage assimilée

150 Cf. l'édition l'Arbalète parue en 1956, p. 57.

151 Ibid., pp. 168-169. Genet supprime de la version définitive la séquence du salon des rêves où paraît devant Madame Irma la représentation des liquides corporels que l'auteur glorifie dans ses romans. Cette suppression indique la volonté du dramaturge de se départir de son oeuvre romanesque et d'alléger l'onirisme pesant de cette première ébauche en transformant ces personnages en photographes chargés de capter "l'image dé-fi-ni-ti-ve" du pouvoir dans la dernière version de la pièce. Ces personnages se trouvaient surtout investis d'une fonction symbolique, comme le constate le Chef de la Police : "Le Sang, les Larmes, le Sperme même auraient perdu leur pouvoir tragique et hautain?"

152 Bn, 109.

153 Cf. l'édition 1960, op. cit., p. 126.

154 Cf. l'édition l'Arbalète parue en 1960.

aux jeux du bordel où se succèdent les duos Evêque-Pénitente, Juge-Voleuse, Général-Colombe. Il s'agissait d'accentuer la contamination entre les deux espaces que Genet avait pris soin de distinguer par le ton dans la deuxième version, comme le laisse entendre cette réplique de Roger :

Ce que nous entreprenons est trop sérieux pour qu'on le fasse avec légèreté, affirme-t-il aux autres révolutionnaires. 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 (155).

Les changements entre les deux éditions des Paravents, dont l'une date de 1961 et l'autre de 1976, sont beaucoup moins importants. Premièrement, les commentaires, qui ont probablement été élaborés lors de la création de la pièce par Roger Blin au Théâtre de l'Odéon, ne paraissent pas dans la première édition. Deuxièmement, les quatorzième et quinzième tableaux sont fusionnés en un seul (XIV) dans la version définitive, de sorte que la première manifestation du lieu des morts ne fait plus l'objet d'un tableau entier. Troisièmement, la fin est plus énigmatique dans la version finale où Kadidja n'affirme plus que Saïd est passé "chez les morts" (156), mais où la Mère se demande

155 Ibid., p. 127.

156 Cf. l'édition l'Arbalète parue en 1961.

plutôt si son fils n'est pas tout simplement devenu une chanson. Je signalerai enfin l'ajout d'un entracte à l'édition Gallimard. Blin, à cet égard, commente :

Genet, qui ne voulait pas d'entracte, a décrété pour l'édition de Gallimard qu'il en faudrait un et il l'a mis à la fin du spectacle. C'est-à-dire qu'il demande que l'on joue quatre heures et demie de spectacle et que l'on situe un entracte de quelques minutes avant le tout dernier tableau qui dure une demi-heure environ. Ca correspond sûrement à quelque chose pour Genet. C'est une idée très drôle qui ressemble beaucoup à toutes les idées assez géniales qu'il a mais qui ne tiennent absolument pas compte de la réalité des choses (157).

En fait, cette coupure ajoutée par Genet s'explique peut-être par les indices temporels semés au cours de la pièce. En effet, alors que les autres tableaux marquent parfois le passage de la nuit au jour (158), le plus souvent celui du jour à la nuit, exception faite des septième et neuvième tableaux où n'intervient aucune indication temporelle, le dernier tableau commence le "matin". "Tous les acteurs, précise Genet, sont dépeignés, se

157 Roger Blin (propos recueillis par Lynda Bellity Peskine), op. cit., pp. 195-196.

158 Cf. le premier tableau où le soleil se lève : "Rose! s'exclame Saïd. (...) Je vous dis rose! Le ciel est déjà rose. Dans une demi-heure le soleil sera levé...", P, 163.

lavent, bâillent, s'étirent" (159), comme s'ils se réveillaient d'un long sommeil plein de la révolte des Arabes. L'entracte servirait donc ici à indiquer une coupure temporelle. D'ailleurs, l'arrivée du matin marquait aussi la fin du Balcon. Mais, contrairement au Balcon, la réorganisation des tableaux ne touche en aucun cas à la distribution des personnages.

On voit dès lors que c'est surtout dans les pièces où n'intervient aucune coupure apparente que les macro-séquences prennent toute leur importance par rapport à la problématique du rôle. Les indications relevant de la régie, pour reprendre le terme de Jansen, sont ici décisives car elles signalent que l'espace dans ces trois exemples ne multiplie pas les lieux représentés comme dans les tableaux du Balcon ou des Paravents, mais se présente comme homogène, qu'il s'agisse de la cellule de prison, de la chambre de Madame ou de la scène où les Nègres présentent leur cérémonie. Or, dans une dramaturgie où la plupart des personnages sont condamnés à être en scène, ceux qui ont la possibilité de s'en exclure (Yeux-Verts) ou d'accéder à une extra-scène (Madame, Ville de Saint-Nazaire) se voient investis d'une fonction démarcative évidente dans la mesure où leur retour au dialogue ou leur présence scénique imposent aux autres une modification comportementale. Ainsi, Maurice et Lefranc se disputent pour être le favori de Yeux-Verts alors que

celui-ci s'exclut du dialogue, Claire et Solange mettent fin à leur jeu dès les premiers signes de l'arrivée de Madame, les Nègres arrêtent leur représentation à chaque fois que Ville de Saint-Nazaire paraît sur scène.

Non seulement ces personnages à fonction démarcative influent-ils sur le comportement des autres, mais ils ont aussi pour tâche de faire exister l'extra-scène par la médiation de leur discours. Yeux-Verts est le seul à avoir un lien avec l'extérieur (sa femme) et à raconter son crime, Madame est la seule qui mène une vie mondaine en compagnie de Monsieur et Ville de Saint-Nazaire est le seul témoin des événements de la coulisse. C'est donc en tant que porte-parole de l'extra-scène et des valeurs qui s'y rattachent qu'ils organisent le jeu des autres personnages. Leur intervention sur scène est à cet égard capitale. Dans les pièces structurées en tableaux, notamment Le Balcon et Les Paravents, où les personnages ne sont pas condamnés à demeurer dans un lieu homogène, leurs rapports se modifient selon leurs entrées sur scène et leurs sorties, comme en témoigne une analyse séquentielle.

2.2 Les séquences et le rôle

La segmentation du texte génétien en unités séquentielles montre à quel point la modification des personnages se trouve reliée à leur configuration scénique. Après tout, la notion de rôle n'a de sens que par rapport à une situation précise, comme la psychologie sociale n'a cessé de le confirmer en insistant sur le fait que l'individu ne pouvait assumer un rôle que dans le cadre d'une interaction. Et la situation ne s'élabore ici que dans les limites de la séquence que plusieurs critères peuvent déterminer. Ainsi, il arrive que le déplacement d'un personnage d'un espace scénique à un autre vienne concrétiser, sinon consacrer sa transformation. C'est, dans Les Nègres, le cas de Diouf qui accède à la galerie des figures d'apparat. Ou encore, dans Haute surveillance, les variations tonales de Maurice qui prend des airs énamourés ou ironiques selon qu'il s'adresse à Yeux-Verts ou à Lefranc. On peut donc en conclure que l'organisation séquentielle joue un rôle de premier plan dans la détermination des rapports que les personnages entretiennent entre eux.

De durée variable, à l'instar des macro-séquences, les séquences sont toutefois déterminées en fonction de la configuration scénique des personnages. C'est dire que, comparables aux **scènes** de la dramaturgie classique, elles se repèrent avec plus ou moins de difficulté selon les entrées et

les sorties des personnages. Celles-ci sont particulièrement évidentes dans les pièces divisées en tableaux qui seront, pour cette raison, envisagées en premier, avant d'aborder le cas plus complexe des autres pièces. Précisons d'emblée que Le Balcon et Les Paravents sont les pièces les plus "populeuses" de la production théâtrale de Genet et recourent toutes les deux aux paravents, tantôt pour distinguer les tableaux tantôt pour désigner des aires de jeu et des groupes de personnages à l'intérieur d'un même tableau. Ainsi, on remarque dans les trois premiers tableaux du Balcon la présence de paravents de couleurs différentes, les premiers étant de "satin, rouge sang" (160), les deuxièmes "bruns" (161) et les derniers "vert sombre" (162). Genet insiste d'ailleurs sur le mouvement horizontal des tableaux et fustige le dispositif scénique élaboré par Brook au Théâtre du Gymnase :

Le plateau tournant --Paris--
 était une sottise, tranche-t-il :
 je veux que les tableaux se suc-
 cèdent, que les décors se dépla-
 cent de gauche à droite, comme
 s'ils allaient s'emboîter les
 uns dans les autres, sous les
 yeux du spectateur (163).

160 Bn, 39.

161 Ibid., p. 47.

162 Ibid., p. 55.

163 CJBn, 274.

L'utilisation des paravents atteint tout de même son apogée dans Les Paravents où quatre niveaux de jeu se superposent du plancher aux cintres, comme le montre le seizième tableau. Il n'est donc pas étonnant que l'objet scénographique ait donné son nom à la pièce. Quant au découpage séquentiel, il s'opère à peu près de la même façon dans ces deux cas de dramaturgie en tableaux.

Par exemple, dans Le Balcon, les premier et troisième tableaux sont ponctués par la présence momentanée de Madame Irma qui pousse l'Evêque à quitter le bordel (164) ou s'entretient avec le Général avant que ne débute la séance. A chaque fois, sa présence marque un retour au "réel", sursignifié dans les deux occurrences par la circulation de l'argent (165), par rapport à l'hyper-théâtralisation du jeu des Figures. La configuration scénique des personnages ne se modifie aucunement dans le deuxième tableau, mais l'interaction entre la scène et l'extra-scène est cependant accentuée pour créer un effet de rupture :

164 "Ca suffit, maintenant. Il va falloir partir. (...) Je ne vous cherche pas, et vous le savez, des querelles pour le plaisir, mais vous n'avez pas de temps à perdre... Je vous répète qu'il y a du danger pour tout le monde à s'attarder dans les rues", Bn, 44-45.

165 "Non, déclare-t-elle à l'Evêque. Deux mille, c'est deux mille, et pas d'histoires. Ou je me fâche. Et ce n'est pas dans mes habitudes... Maintenant, si vous avez des difficultés...", Bn, 40. Au troisième tableau, la didascalie suivante est pour le moins explicite à cet égard : "Il (le Général) cherche dans sa poche, retire des billets de banque, les compte et en donne à Irma. Elle les garde à la main", Bn, 56.

LE JUGE

(On entend un bruit : quelque chose a dû tomber dans la pièce à côté. Ton naturel :) Qu'est-ce que c'est? Toutes les portes sont bien fermées? Personne ne peut nous voir, ni nous entendre?

LE BOURREAU

Non, non, soyez tranquille. J'ai tiré le verrou. (Il va examiner un énorme verrou à la porte du fond.) Et le couloir est consigné.

LE JUGE (ton naturel)

Tu es sûr?

LE BOURREAU

Je vous le certifie.

(...)

(Même bruit que tout à l'heure.)

LE JUGE

(...) Oh, mais qu'est-ce que c'est? Mais qu'est-ce que c'est? Je n'aurai pas la paix? (Il se lève.) Qu'est-ce qui se passe?

LE BOURREAU (sec)

Mais rien. On a dû faire tomber quelque chose. C'est vous qui êtes nerveux.

LE JUGE (ton naturel)

C'est possible, mais ma nervosité me renseigne. Elle me tient en éveil. (Il se lève et s'approche de la paroi.) Je peux regarder?

LE BOURREAU

Juste un coup d'oeil, parce qu'il se fait tard. (Le Bourreau hausse les épaules et échange un clin d'oeil avec la Voleuse.)

LE JUGE (après avoir regardé)

C'est illuminé. Éclatant... mais vide (166).

Contrairement à ce tableau sans séquences, le cinquième propose un bel exemple de liaison de fuite au moment où Arthur quitte la scène pour retrouver le Chef de la Police qui rentre précisément derrière lui. Ce chassé-croisé n'échappe d'ailleurs pas au Chef : "Quant au gigolo, affirme-t-il à Carmen, qu'il s'arrange pour me trouver" (167). Toutefois, cet exemple n'existe pas dans la première édition où la sortie d'Arthur ne coïncide pas avec l'arrivée du Chef (168). Ce remaniement sert surtout à justifier le départ d'Arthur exigé par la tenancière du bordel. Peu de temps après son arrivée en scène, Madame Irma s'arrange pour envoyer Carmen fermer la porte du bordel afin de rester seule avec le Chef : "C'est moi qui ai sonné, avoue-t-elle. Je voulais rester seule un moment avec toi" (169). On retrouve au sixième tableau un autre duo amoureux qui se forme en dépit de la présence des révoltés. Car, si ceux-ci ne quittent jamais réellement la scène, ils "s'écartent, rentrent dans l'ombre" (170), comme le spécifie une didascalie, pour laisser Roger et Chantal dialoguer à l'avant-plan. Cette mise à l'écart des

167 Ibid., p. 82.

168 Dans la première édition (1956), Madame Irma avoue clairement à Carmen qu'elle la préfère à Arthur. Celui-ci entre en scène une fois que la tenancière a fait son aveu : "Tu n'es pas seulement le plus pur joyau de mes filles, tu es celle sur qui je dépose toute ma tendresse. Tu sais que je ne peux le faire qu'en secret, à cause d'Arthur", p. 78.

169 Bn, 86.

170 Bn, 95.

révoltés suffit ici à justifier le découpage en séquences.

Alors que le septième tableau n'est ponctué que par l'entrée et la sortie de Carmen, le huitième tableau, presque entièrement constitué d'une indication scénique, offre pourtant une organisation séquentielle intéressante. On y décèle en fait cinq séquences : la première présente la "façade d'une maison close" (171), la deuxième l'arrivée des Figures et du héros sur le grand balcon qui donne son nom à la pièce, la troisième le passage rapide, mais hors du balcon, du Mendiant qui crie doucement "Vive la Reine!" (172), la quatrième la venue spectaculaire de Chantal qui est abattue d'un coup de feu et la dernière la sortie du Général accompagné de la Reine qui emportent la morte avec eux.

Mais, c'est au neuvième tableau que le plus grand nombre de personnages paraît sur scène, en fait plus de la moitié, et où le découpage séquentiel est le plus important. On n'y compte pas moins de quinze séquences selon les entrées successives des personnages qui viennent se joindre aux Figures et de leurs sorties à la fin où la Reine se retrouve seule en scène. Notons en particulier la présence dans ce tableau final d'une vertigineuse mise en abyme de la pièce qui, d'après la définition

171 Ibid., p. 108.

172 Ibid.

de Pavis, correspond en une "enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales" (173). A l'instar des personnages des premiers tableaux qui endossent des rôles d'apparat, Roger se transforme en Héros à l'aide de Carmen dans le salon du Mausolée. Cette scène, et c'est là sa particularité, se trouve dès lors scindée en deux selon la dialectique des regardants et des regardés, comme l'indique le dramaturge :

Il (le Chef) se place à gauche, en face d'une petite lucarne. Après une courte hésitation, le Juge, le Général et l'Évêque se placent à droite, à une autre lucarne, symétrique à la première. Puis, très silencieusement, le double miroir formant le fond de la scène s'écarte et montre l'intérieur du salon Spécial. Résigné, à son tour, l'Envoyé va se placer auprès de la Reine et du Chef de la Police (174).

Ils observeront la scène qui se déroule en même temps que les spectateurs, tout comme Madame Irma surveillait plus tôt ses salons dans son viseur. Ce qui n'était alors visible que pour elle devient à cet endroit la matière même du spectacle.

Malgré le nombre impressionnant de personnages dans Les Paravents, qui atteint quelque quatre-vingt-seize, le fonctionnement séquentiel s'effectue semblablement selon leur

173 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 253.

174 Bn, 125.

configuration scénique. Sauf que l'utilisation des paravents ne sert pas seulement ici à diviser les tableaux, mais parfois à séparer des séquences. En effet, les tableaux ne supposent pas toujours une unité de lieu, mais peuvent éclater en plusieurs aires de jeu qui s'échelonnent du plancher aux cintres. Le niveau et le mouvement des paravents sont alors des indicateurs de changements séquentiels. Car, et c'est peut-être la difficulté majeure de la pièce lors de son avènement à la scène, les cinq derniers tableaux (XI, XII, XIII, XIV, XV et XVI) sont polyphoniques, en ce sens que la narration se brise, s'interrompt tout à coup pour reprendre plus loin, et se fragmente en plusieurs lieux scéniques (175), et à chacun de ces lieux correspond un groupe de personnages particuliers.

Ainsi, au onzième tableau, "une sonnerie de clairon imitée avec la bouche" (176) et le glissement d'un paravent sur l'estrade du haut marquent l'arrivée sur scène des légionnaires. Plus loin, la séquence où Madame Blankensee assassine son mari est d'abord annoncée par la venue d'un paravent "représentant la fenêtre de la maison Blankensee" (177), ensuite par "quelques

175 Alain Bernard Marchand, "D'un metteur en scène et d'un texte : André Brassard et Les Paravents de J. Genet", in Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 3e trimestre 1987, p.40.

176 P, 252.

177 Ibid., p.254.

mesures de La Marseillaise jouée sur un harmonica" (178). Deux occurrences, donc, où les paravents et les signes sonores viennent délimiter des séquences. La fin du tableau correspond à l'évacuation des paravents hors de la scène, comme le précise le dramaturge. "Tous les paravents sont déjà en mouvement pour disparaître dans les coulisses" (179). Mais, la présence d'"un autre paravent qui est déjà entré" (180) assure la liaison avec le tableau suivant. C'est au sommet de ce paravent, qui "représente une sorte de long et haut rempart blanc, et crénelé" (181), que paraîtront au douzième tableau les Figures Ridicules. De la même façon, au treizième tableau, la Mère apparaît devant un paravent noir qui avance sur la scène et sur lequel "elle dessine un croissant de lune, avec de la craie jaune" (182). C'est au quatorzième tableau que les morts font leur première apparition sur scène, en même temps qu'"une série de paravents blancs, faits d'un cadre et d'une feuille de papier transparent" (183). Enfin, le dernier tableau a ceci de particulier que les paravents sont installés sur la scène à son début selon la disposition prévue par le dramaturge.

178 Ibid., p. 258.

179 Ibid., p. 263.

180 Ibid.

181 Ibid., p. 267.

182 Ibid., p. 292.

183 Ibid., p. 320.

"L'installation des paravents et des ustensiles décrits plus loin, ajoute-t-il, sera faite par les acteurs eux-mêmes, qui dessineront ce que doit représenter le paravent" (184). La pièce ne se terminera d'ailleurs que lorsque tous les paravents seront éliminés de la scène. "La scène est vide, conclut Genet. C'est fini" (185). Ces quelques exemples suffisent à montrer que les paravents ne servent pas seulement à orner la scène, mais assument à plusieurs reprises une fonction démarcative essentielle pour ce qui est des unités séquentielles de la pièce.

On observe par ailleurs que dans Les Paravents la place occupée par le personnage dans le décor peut influencer sur sa caractérisation. Ainsi, dans les Lettres à Roger Blin, Genet prend soin de noter que la diction des personnages "sera plus forte et plus proche du langage quotidien" (186) une fois qu'ils auront atteint le palier des morts, comme si la stratification du décor se portait ici garant d'une transformation des personnages. Cette variation vocale est d'autant plus signifiante qu'elle s'associe à la mort pour se manifester comme une espèce d'effet de réel. Les personnages se rapprochent de cet état neutralisant au fur et à mesure qu'ils gravissent les échafaudages qui constituent le décor de la pièce. Nulle aversion au dernier

184 Ibid., p. 346.

185 Ibid., p. 375.

186 LRB, 226.

palier des Paravents, où les Arabes et les colonisateurs se côtoient, sinon le rire libérateur et rien d'autre que le vide du théâtre derrière les paravents percés de la mort.

Le découpage séquentiel se complique quelque peu dans les pièces sans coupure apparente, principalement parce que les entrées et les sorties des personnages y sont beaucoup moins nombreuses, voire à peu près inexistantes. Ainsi, Haute surveillance, Les Bonnes et Les Nègres doivent être envisagées selon des critères plus souples. En effet, on remarque dans la première et la dernière de ces pièces que le degré ou le mode de participation des personnages au dialogue peut servir à repérer dans le texte des unités séquentielles. Par exemple, dans Haute surveillance, où les trois protagonistes ne quittent jamais la scène, on a tôt fait de constater que le héros s'exclut parfois du dialogue des deux autres. Toute la pièce s'organise en fait autour de la dispute de Lefranc et de Maurice en vue d'obtenir la préférence de Yeux-Verts. Celui-ci a donc la particularité de se retirer du dialogue et d'y intervenir à l'occasion pour affirmer sa suprématie sur les deux autres réclusionnaires. Par conséquent, son inscription dans le dialogue est en quelque sorte intermittente.

L'effacement du héros ou son intervention dans la couche dialogique peut dès lors servir de critère à l'organisation

séquentielle. Prenons le début de la pièce où ce phénomène s'observe sans difficulté. Yeux-Verts ordonne à Lefranc de cesser de se bagarrer avec Maurice, sans quoi il menace de sévir. "Vous êtes deux fous. Moi, s'exclame-t-il, d'un seul coup de poing je vous calme, je vous allonge sur le ciment" (187). Une fois cette mise en garde prononcée, Yeux-Verts s'absente du dialogue et se met à se déplacer "selon une géométrie prévue par le metteur en scène" (188). Cette indication vient surdéterminer sa position de retrait : "Il se promènera durant la scène qui suit, sans s'interrompre, de long en large dans la cellule" (189). Au cours des répliques suivantes, Lefranc fait l'apologie de Boule de Neige alors que Maurice prend la défense de Yeux-Verts, comme si ce dernier ne s'intéressait aucunement au débat et se trouvait chosifié dans leur discours : "Boule de Neige, c'est un gars bien balancé. Si tu veux, ce serait Yeux-Verts passé au cirage, Yeux-Verts dans les ténèbres..." (190) Yeux-Verts revient toutefois à la charge aussitôt que Lefranc cherche à comparer les crimes du héros avec ceux du Nègre. Il lui déclare :

187 HS, 183.

188 Ibid.

189 Ibid.

190 Ibid., p. 184. Notons au passage que les comparaisons sont encore plus nombreuses dans l'édition parue dans la collection "Le manteau d'Arlequin" : "Si tu veux, ce serait Yeux-Verts passé au cirage, Yeux-Verts à la fumée, Yeux-Verts couvert de boue, Yeux-Verts dans les ténèbres...", p. 11.

Jules, ça suffit. Je ne cherche pas à me faire passer pour un roi. A la forteresse, il n'y a plus de monarque et Boule de Neige pas plus qu'un autre. Ne croyez pas qu'il m'en impose. Ses crimes c'est peut-être du vent! (191).

Cette réplique est en outre précédée d'une indication scénique précisant que Yeux-Verts "s'arrête" (192). De toute évidence, Lefranc évoque ce criminel "exotique" (193) pour narguer Maurice qui voue un culte à Yeux-Verts. Il arrive aussi que Maurice s'approprie l'amitié de Yeux-Verts pour se liguer contre Lefranc qui doit bientôt être libéré de prison : "Nous, nous restons enfermés, et ce que tu nous dois, c'est le respect. Mais on dirait que tu complotes. Tout seul. Parce que tu es tout seul, ne l'oublie pas" (194). Le héros intervient à nouveau lorsque Maurice fait allusion au crime de la fillette. Genet indique alors qu'"il s'avance, menaçant" (195). Le récit du crime et l'épisode avec le surveillant n'excluent aucun personnage jusqu'à ce que Yeux-Verts commande éventuellement à Maurice de la "boucler" et de "discuter avec Jules" (196). La version de 1985

191 Ibid., p. 185.

192 Ibid., p. 185.

193 Ibid., p. 184.

194 Ibid., p. 188.

195 Ibid., p. 191.

196 Ibid., p. 207.

radicalise cet effet en substituant la conjonction "ou" au "et" (197). Maurice comprend le sens de cette exclusion et rétorque : "C'est cela aussi qui me fait mal au coeur : si je ne suis plus avec toi, je serai obligé d'être avec lui" (198). La querelle culmine lors de l'étranglement de Maurice par Lefranc sous le regard dominateur de Yeux-Verts, comme l'indique le dramaturge : "Yeux-Verts est monté sur une cuvette renversée et il domine la scène pendant que Lefranc, souriant, marche sur Maurice qui, devant ce sourire radieux, sourit aussi" (199). Tous les exemples de ce découpage séquentiel révèlent la volonté des deux compagnons de cellule du héros de briser le trio pour en arriver à un duo, voire un couple où Yeux-Verts serait l'homme comme le reconnaît par ailleurs Lefranc : "Tu as tous les droits, lui dit-il, tu es l'homme" (200).

L'organisation séquentielle est encore plus restreinte dans Les Nègres où la majorité des personnages restent en scène du début à la fin. On retrouve cependant dans les deux dernières macro-séquences de la pièce, qui sont, de loin, les plus denses, quatre types de critères qui autorisent le découpage. D'abord,

197 Cf. l'édition de 1985, op. cit., p. 90. "Discute avec Jules ou boucle-la".

198 HS, 207.

199 Ibid., p. 212.

200 Ibid., p. 204.

certains personnages ont justement la particularité de s'isoler momentanément de l'ensemble des Nègres. C'est surtout le cas de Village et de Vertu qui sont à un moment donné tentés de rejoindre le public de Blancs. Archibald opère alors cette mise à l'écart par la gestuelle en déclarant à Village :

Non, non, inutile. Puisque nous sommes sur la scène, où tout est relatif, il suffira que je m'en aille à reculons pour réussir l'illusion théâtrale de vous écarter de moi. Je m'en vais. Et je vous joue le bon tour, monsieur le malin, de vous laisser seul avec cette femme. Démerdez-vous. Nous, partons (201).

Et l'indication scénique qui suit met en oeuvre la menace du maître de cérémonie : "Archibald, Bobo, Diouf, Neige, Félicité s'éloignent, se détournant et cachant leurs visages dans leurs mains, cependant que soudain une dizaine de masques blancs apparaissent autour de la Cour" (202). Plus loin, les Nègres n'interviendront que pour reprendre le récit de Village. De même, à la fin, la séquence de l'exécution des figures d'apparat se trouve interrompue à trois reprises par le dialogue amoureux de Village et Vertu qui se sont écartés du groupe et qui finissent par rester seuls sur scène lors des dernières répliques de la pièce. Il est indiqué que "Village et Vertu se sont détachés du groupe formé par les Nègres et, sur la gauche,

201 N, 103.

202 Ibid.

s'approchent du proscénium" (203). Il arrive aussi aux Nègres et aux membres de la cour de se mettre à l'écart du jeu. C'est ce qui se produit notamment au cours de l'affrontement de Félicité et de la Reine que Jeanne-Marie Baude compare à l'agôn grec (204), comme l'atteste la remarque de Félicité et la didascalie qui s'y rattache : "Assez! s'exclame-t-elle. Et reculez! (Elle fait un signe et tous les Nègres reculent à gauche de la scène, puis, sur un signe de la Reine, la Cour recule à droite. Les deux femmes sont face à face" (205). Genet ajoute en note que "Félicité fait alors une ou deux fois le tour de la scène pour venir provoquer, en la regardant dans les yeux et en lui tournant le dos, la Reine" (206). Les autres assistent donc à cette prise de bec entre les représentantes de la négritude et du pouvoir jusqu'à ce que la Reine demande aux

203 Ibid., p. 151.

204 "De toute évidence, écrit-elle, nous n'allons ni chercher ni trouver dans Les Nègres tous les éléments dominants de l'agôn. La joute oratoire des Nègres ne contient pas ce plaidoyer composé chez les Grecs selon des lois bien établies et qui ont leur origine dans leurs propres traditions juridiques. Cependant l'esprit de l'agôn est bien là : "On ne peut employer le terme agôn, dit J. Duchemin, que s'il y a débat régulier au cours duquel la parole est prise successivement par chacune des parties, où les points de vue en présence sont défendus jusqu'à épuisement des arguments". Ces caractères, ainsi que le souci de symétrie rigoureuse qui est le trait distinctif de l'agôn, avec, par ailleurs, arrêt de l'action et présence de témoins participant à la joute, nous semblent nettement reconnaissables dans Les Nègres".

205 N, 140-141.

206 Ibid., p. 141.

membres de la cour de venir l'appuyer.

Par ailleurs, on remarque que Félicité fait au cours de la pièce cinq interventions qui mobilisent à chaque fois l'attention des Nègres. Avant qu'elle entame sa première tirade, où elle appelle au secours les "Nègres de tous les coins du monde" (207), il est signalé que "soudain, Félicité se lève. Tout le monde, ajoute Genet, la regarde, se tait, et l'écoute" (208). Entrée spectaculaire qui lui confère d'emblée un statut particulier. Car, si Archibald est le maître de cérémonie, Félicité est celle qui mène le simulacre des Nègres, comme le montre la séquence où Diouf est intronisé dans son rôle :

(Tous regardent Félicité. Elle hésite, se dresse enfin, et parle.)

FÉLICITÉ
Monsieur... Samba Graham Diouf! C'est à vous.

DIOUF (peureux)
Mais madame...

FÉLICITÉ
Ce soir vous êtes la morte. En place.

(Lentement, solennellement, chacun prend sa place. Diouf vient se placer devant le catafalque, face au public.)

FÉLICITÉ (se rasseyant)
Apportez les ustensiles.

207 Ibid., p. 106.

208 Ibid.

(Bobo, de derrière le paravent de droite, apporte une console supportant une perruque blonde; un masque grossier de carnaval, en carton, représentant une femme blanche aux grosses joues et riant; un tricot rose commencé, avec deux pelotes de laine et un crochet, et des gants blancs.)

FELICITE

Monsieur Diouf, faites votre déclaration. Vous connaissez la formule, j'espère.

DIOUF (face au public)

Moi, Samba Graham Diouf, né dans les marécages de l'Oubangui Chari, tristement je vous dis adieu. Je n'ai pas peur. Qu'on m'ouvre la porte, j'entrerai, je descendrai dans la mort que vous me préparez.

FELICITE

Bien. Passons aux adieux (209).

C'est également elle qui se lève plus loin pour poursuivre son appel au souffle collectif de la négritude et pour ordonner à Village de disparaître derrière le paravent. "S'il hésite encore, menace-t-elle, qu'il prenne la place de la morte" (210). On voit dès lors que chacune des interventions de Félicité se caractérise par le fait qu'elle se dresse subitement (l'adverbe "soudain" revient trois fois) et réduit les autres au silence.

Certains personnages des Nègres ont toutefois la particularité de quitter la scène au cours de la pièce. En fait, les déplacements y ont lieu à tous les niveaux de l'espace

209 Ibid., p. 111.

210 Ibid., p. 125.

théâtral et scénique. D'une part, Village sollicite lors du rituel la participation d'un spectateur pour tenir le tricot du Masque de la femme blanche. "Il s'adresse directement au public, note le dramaturge, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque" (211). A peine plus loin, la Reine, que l'on vient d'effrayer en évoquant le cannibalisme des Nègres, sort en "poussant d'énormes sanglots" (212), accompagnée du Valet. Cependant, cette indication est sujette à caution et semble mettre en cause l'exactitude de la couche didascalique à cet endroit du texte puisque, si la Reine et le Valet sont sortis, comment peuvent-ils réagir tous les deux à la scène d'enfantement de Bobo alors qu'aucune didascalie n'indique qu'ils soient de nouveau entrés sur scène? Il s'agit sans doute ici d'une coquille que l'auteur aura omis de rectifier dans la version définitive. Le Gouverneur sortira à son tour lorsque Bobo aura fini d'accoucher des poupées qui représentent les figures du pouvoir et le spectateur regagnera alors sa place, avant que ne reprenne le récit du crime.

D'autre part, Village et le Masque s'absentent aussi de la scène en disparaissant un moment derrière le paravent où doit s'accomplir le simulacre criminel. C'est le Gouverneur qui commente la scène, "regard(ant) avec sa longue vue ce qui se

211 Ibid., p. 120.

212 Ibid., p. 121.

passe derrière le paravent" (213). "(Il rit.) La femme succombe. On peut dire ce qu'on veut, ces gars sont de fiers baiseurs" (214). Si Village revient un peu plus loin sur scène, "le col de sa chemise défait" (215), Diouf, quant à lui, ne reparait que sur le palier des figures avec la Reine et n'en descendra que pour mourir avec les membres de la cour à la fin. C'est le seul Nègre qui accède à ce niveau pour devenir dans les cérémonies ultérieures "l'Admirable Mère des Héros morts" (216). La Reine s'exclame aussitôt : "Voilà celle qu'il faudra descendre venger" (217). Et, comme l'exige Genet, toute la cour quitte le palier supérieur pour descendre littéralement sur le plancher de la scène où aura lieu l'affrontement avec les Nègres : "Toute la Cour disparaît, quittant l'estrade, où Diouf, toujours masqué, reste seul" (218). Avant même que ces derniers arrivent sur scène, les Nègres "vont tous, en masse, avec madame Félicité, se grouper à gauche de la scène, sous le balcon où apparaissait la Cour" (219). Ils n'interviendront que lorsqu'ils auront imité les bruits de la forêt vierge et que les membres de

213 Ibid., p. 126.

214 Ibid.

215 Ibid., p. 129.

216 Ibid., p. 154.

217 Ibid., p. 130.

218 Ibid., p. 132.

219 Ibid., p. 133.

la cour auront donné leurs premières impressions sur ce "pays redoutable" (220). Une indication scénique orchestre alors un face à face spectaculaire :

Les Nègres se sont avancés tout doucement. La Cour s'arrête pile. Puis elle recule, aussi doucement que les Nègres s'avancent, de façon à se trouver à droite, au point où elle est entrée, à l'opposé du côté où sont les Nègres, et face à eux (221).

Ces déplacements multiples, tantôt derrière le paravent tantôt de la salle vers la scène, ou encore vers le balcon dans le cas de Diouf ou directement vers le plancher dans celui de la cour, sont les exemples les plus évidents de l'organisation séquentielle de la pièce dans la mesure où la configuration scénique des personnages se trouve à chaque fois modifiée. On voit de nouveau le décor influencer directement sur les interactions entre les personnages et on constate que la présence continuelle des personnages sur scène est ici compensée par leur gestuelle et par leurs déplacements dans l'aire de jeu.

Un dernier exemple mérite toutefois une attention toute particulière en raison de sa singularité. Alors que le Juge cherche à désigner un coupable parmi les Noirs, des détonations

220 Ibid., p. 136.

221 Ibid., pp. 136-137.

surviennent dans la coulisse et influent sur le rapport des personnages, un peu à la manière des référents fictifs dans Les Bonnes et Le Balcon. "Soudain, écrit Genet, dans la coulisse, on entend une, puis plusieurs explosions de pétards, et, sur le velours noir des décors, les reflets d'un feu d'artifice. Enfin tout se calme. Les Nègres, qui étaient accroupis derrière Félicité, se lèvent" (222). Et, ajoute-t-il, "d'un même mouvement, et avec solennité, la Cour enlève ses masques. On voit apparaître les cinq visages noirs" (223). La désignation des figures change aussi en conséquence : elles deviennent tour à tour "celui ou celle qui tenait le rôle de..." De toute évidence, les signes sonores agissent ici comme un effet de réel qui vient perturber le jeu des personnages. "Nous nous étions couverts d'un masque à la fois pour vivre l'abominable vie des Blancs, et pour vous aider à vous enliser dans la honte, avoue celle qui tenait le rôle de la Reine, mais notre rôle de comédien tire à sa fin" (224). D'ailleurs, les membres de la cour remettront leur masque pour aborder la séquence de leur mise à mort. Les bruits d'explosion et la remise des masques constituent non seulement les limites de cette séquence, mais également les référents matériels des deux récits de la pièce, dont l'un est supposé "réel" alors que l'autre affiche

222 Ibid., p. 146.

223 Ibid.

224 Ibid., p. 148.

outrancièrement sa théâtralité. "Nous sommes des comédiens, ajoute la Reine, notre massacre sera lyrique. (Aux quatre Noirs de la Cour) : Messieurs, vos masques!" (225)

Ces analyses minutieuses permettent d'évaluer la portée du découpage séquentiel sur la problématique du rôle. Jansen postule que la "fonction démarcative serait liée aux changements dans le groupe des personnages ou dans le groupe des éléments qui font partie du décor" (226). Or, chez Genet, toute modification dans la configuration scénique des personnages peut aussi se répercuter sur les rôles qu'ils ont à endosser. Reprenons l'exemple des Bonnes qui est explicite. Claire et Solange ne peuvent se livrer au jeu des rôles que dans la mesure où Madame n'est pas en scène. Son arrivée a pour conséquence inévitable de couper court au jeu des bonnes, ou à leur intimité cororale, et de leur imposer leur fonction utilitaire. Le même phénomène s'observe dans Les Nègres où la seule apparition de Ville de Saint-Nazaire interrompt le cérémonial des personnages sur scène.

Est-ce à dire que les séquences recourent les macro-séquences? Pas exactement, dans la mesure où d'autres exemples indiquent clairement que le mode de participation scénique ou

225 Ibid.

226 "Qu'est-ce qu'une situation dramatique", in Orbis Litterarum, op. cit., p. 266.

dialogique de certains personnages peut également imposer des modifications comportementales aux autres. C'est le cas de Yeux-Verts qui affiche sa supériorité sur ses compagnons de cellule aussitôt qu'il prend la parole. C'est aussi le cas de Félicité qui oriente la cérémonie des Nègres qui l'écoutent et qui, comme je l'ai noté, acceptent de prendre les rôles qu'elle leur donne. L'exemple des Paravents est plus complexe car, selon la définition de Jansen, les démarcations entre les séquences sont parfois signalées par des transformations dans le groupe des personnages et dans les éléments du décor. L'arrivée en scène de certains personnages, tels que les légionnaires et les colons, s'accompagne, on l'a vu, de l'apparition de nouveaux paravents. De plus, l'accession des personnages au palier des morts est doublement marquée par le percement des paravents blancs et par la prise d'une intonation plus familière. Genet indique en effet que la voix des morts "sera plus forte et plus près du langage quotidien" (227).

Le découpage séquentiel montre enfin que le personnage ne se caractérise au théâtre qu'en fonction des situations dans lesquelles il se trouve engagé. La psychologie sociale, qui s'est largement inspirée du théâtre, a donc vu juste en subordonnant le rôle à la situation. Qu'il ait à s'adapter à la présence d'un personnage (Yeux-Verts, Madame), qu'il ait à se

conformer à la volonté de personnages investis d'une certaine autorité (Madame Irma, Félicité) ou qu'il ait à se modifier en fonction des valeurs d'un décor (les paravents de la mort), le personnage génétien ne se détermine que par rapport à la population et aux signes de la scène. C'est à cette seule condition que le rôle qu'il assume peut varier d'une situation à l'autre.

2.3 Les micro-séquences et le rôle

Un autre niveau séquentiel se fait jour dans la dramaturgie génétienne où Protée sublime se substitue à l'homogénéité caractérielle prônée dans La Poétique (218). Celle-ci pose en effet le personnage comme une entité à peu près identique à elle-même d'une situation à l'autre. Tel n'est pas le cas chez Genet où les personnages se trouvent parfois investis de la capacité de figurer momentanément dans plusieurs rôles au détriment de la continuité aristotélicienne qui assure aux personnages une certaine permanence. Les micro-séquences ne correspondent ni à la décomposition de l'action, ni à la configuration scénique des personnages, même si ces dernières peuvent influencer grandement sur elles, mais concernent davantage la notion de tonalité sur laquelle Genet insiste tant. Si elle

218 La Poétique, op. cit., p. 85.

varie quelque peu en cours de route, cette notion semble s'établir en fonction des niveaux de jeu programmés dans les pièces. Ces niveaux renvoient le plus souvent à une diversification signifiante de l'univers fictif, l'extérieur s'opposant à la prison dans Haute surveillance, le cérémonial des bonnes à la chambre de Madame, le bordel à la révolte grondante, la "parade" des Nègres au tribunal de la coulisse. Leur examen permet à la fois de cerner le déroulement de l'action dans l'univers théâtral de Genet et de définir la permutation des rôles qui s'y trouve à l'oeuvre.

La première pièce de Genet constitue une exception, ne serait-ce que par sa répudiation par le dramaturge dans les Oeuvres complètes (219). C'est aussi le dernier texte théâtral que Genet ait retouché avant de mourir puisqu'il l'a remanié en 1985 en vue de la présentation de Michel Dumoulin. Arcady, avant lui, qui a monté et joué la pièce au théâtre Récamier en 1970, n'avait pu obtenir la collaboration de l'auteur. Cette dernière version, cependant, ne change pas les données fondamentales de la pièce et ne fait même qu'en accentuer certains éléments : la complicité du héros avec l'idéal que représente Boule de Neige selon la hiérarchie des criminels, la fin qui met l'accent sur la récupération théâtrale de l'ensemble. "On a tout entendu, tout vu, affirme le surveillant général.

Pour toi et de ton poste, ça devenait cocasse; pour nous, de l'oeillette du judas ce fut une belle séquence tragique, merci. (Il salue.)" (220).

Dans toutes ses versions, Haute surveillance ne met toutefois en scène qu'un seul niveau de jeu. C'est surtout en cela qu'elle se distingue des autres productions théâtrales de l'auteur. C'est-à-dire par une certaine forme de naturalisme que dénote le décor carcéral et auquel Genet essaie de suppléer en ajoutant au début cette indication énigmatique : "Toute la pièce se déroulera comme dans un rêve" (221). On y voit un personnage se constituer en héros par son crime et deux autres détenus lutter pour obtenir sa faveur. Ni l'un, ni l'autre n'y parvient car le meurtre de Maurice par Lefranc ne rapproche pas ce dernier de son idôle. Même si Lefranc "(se) mettai(t) complètement à (s)a place", en écrivant les lettres à la femme de Yeux-Verts, celui-ci lui réplique que "pour être dans (sa) peau, il faut être de (sa) taille" (222). On a vu par ailleurs que Yeux-Verts revendique son crime comme une marque distinctive. Il n'est donc pas étonnant que le ton de voix emprunté par le héros pour le raconter à ses compagnons de cellule soit marqué d'une solennité qui sera aussi celle des figures d'apparat dans les pièces

220 Cf. l'édition de 1988, op. cit., p. 112.

221 HS, 181.

222 Ibid., p. 205.

ultérieures. D'autant plus que le héros se désigne ici à la troisième personne, comme s'il se chosifiait dans son propre discours :

YEUX-VERTS, sa voix est de plus en plus solennelle

C'est à cela qu'on reconnaît la catastrophe. Moi je ne suis déjà plus au bord. Je tombe. Je ne risque plus rien, je vous l'ai dit. Et Yeux-Verts va nous faire rire : je tombe si doucement, ce qui me fait tomber est si gentil que par politesse je n'ose pas me révolter (223).

Cet exemple est pourtant unique et disparaît dans la dernière version où le ton "solennel" d'abord exigé par le dramaturge se transforme étonnamment en une "voix très douce, très polie" (224). Il est possible d'expliquer cette correction par le fait que Yeux-Verts reconnaît d'emblée dans cette version la supériorité de Boule de Neige, voire celle d'une instance fabuleuse : "Comme Boule de Neige supporte la même charge pour toute la forteresse, dit-il, il y en a peut-être un autre, le Caïd des Caïds qui la supporte pour le monde entier" (225). Quoiqu'il en soit, si elle signale des variations dramatiques, la voix ne sert ni dans l'un, ni dans l'autre cas à indiquer des ruptures effectives dans le jeu des personnages.

223 Ibid., p. 196.

224 Cf. l'édition de 1988, op. cit., p. 59.

225 Ibid., p. 13.

Genet se ravise cependant dans Les Bonnes où il dédouble la situation, en "tâch(ant) d'obtenir un décalage qui, permettant un ton déclamatoire, porterait le théâtre sur le théâtre" (226). Ce décalage tient à la double situation mise en scène par Genet qui commande deux niveaux de jeu distincts et la permutation des rôles. En effet, on constate que les bonnes se livrent à un jeu imaginaire lorsque Madame s'absente et réintègre leur condition "réelle" lorsque leur maîtresse rentre au logis. Les micro-séquences s'organisent donc ici en fonction d'un double registre, qui entraîne à chaque fois la modification des signes costumiers et kinésiques, mais dont les délimitations ne sont pourtant pas clairement définies. L'analyse des mécanismes discursifs dans cette pièce montre que le "réel" des bonnes ne cesse de venir contaminer leur jeu, comme si le théâtre des bonnes ne pouvait complètement évacuer la réalité qui les opprime.

Le cas du Balcon est beaucoup plus complexe du fait de l'introduction d'un troisième niveau de jeu. Ces niveaux de jeu sont étroitement liés aux rôles assumés par les personnages et se déterminent à deux reprises en fonction de l'espace. Il s'agit d'abord d'une maison close où se rendent les clients de Madame Irma et qui constitue le lieu prédominant de la pièce, exception faite du sixième tableau qui se déroule devant "la façade du

226 "Lettre à Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3.

Grand Balcon" (227). Les activités de cet espace concernent essentiellement le bon fonctionnement du bordel. Tantôt Madame exige que ses clients payent pour leur séance, tantôt elle fait les comptes avec Carmen et voit à l'achat des instruments prévus dans les divers scénarios. Ainsi, la patronne demande à son associée de se rendre au "bazar" le lendemain pour acheter un "tablier rose" pour la séance du garçon du restaurant et un "plumeau vert" pour celle de l'employé de la S.N.C.F. (228). C'est d'ailleurs par rapport à ces activités, qui correspondent en fait à l'un des registres de cette pièce, que Madame Irma définit son rôle de tenancière de maison close :

Carmen, c'est moi qui ai décidé de nommer mon établissement une maison d'illusions, mais je n'en suis que la directrice, et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé. Il me reste à louer la salle et à fournir les accessoires, les acteurs et les actrices (229).

De plus, le bordel se situe près de l'archevêché (230), au centre d'une ville qui est secouée par la révolte. Dès le

227 Bn, 92.

228 Ibid., p. 73.

229 Ibid.

230 Ibid., p. 40. Madame Irma à l'Évêque qui a terminé sa séance : "Il y a du sang partout... Vous longerez le mur de l'archevêché. Vous prendrez la rue de la Poissonnerie..."

premier tableau, l'Évêque interroge Madame Irma sur les progrès de la révolte : "On m'a dit que cette maison allait être assiégée? Les révoltés ont déjà passé le fleuve" (231). Plus loin, la tenancière décrit la situation à Carmen d'une voix "inexorable" :

La ville est pleine de cadavres. Tous les chemins sont coupés. La révolte gagne aussi les paysans. On se demande pourquoi d'ailleurs? La contagion? La révolte est une épidémie. Elle en a le caractère fatal et sacré. Quoi qu'il en soit, nous allons nous trouver de plus en plus isolés. Les révoltés en veulent au Clergé, à l'Armée, à la Magistrature, à moi, Irma, mère maquerelle et patronne de boxon (232).

Dès son arrivée sur scène, le Chef de la Police surenchérit : "La situation est de plus en plus grave --elle n'est pas désespérée, mais elle le devient-- heu-reu-se-ment! Le château royal est cerné. La reine se cache. La ville, que j'ai traversée comme par miracle, est à feu et à sang" (233). Ces activités, si elles sont scéniquement niées, ne cessent de se manifester au long de la pièce par le bruit des mitrailleuses et des explosions. Le septième tableau commence même par "une formidable explosion" (234) qui, d'après l'Envoyé, pourrait bien être celle du

231 Ibid.

232 Ibid., p. 69.

233 Ibid., p. 83.

234 Ibid., p. 98.

Palais Royal. Ces bruits ont donc pour fonction de faire intervenir sur scène la révolte et d'opérer dans certains cas des ruptures dans le jeu des personnages.

Ceci permet d'envisager dans Le Balcon un dernier réseau que l'on assimile le plus souvent à l'hyper-théâtralisation de la dramaturgie genétienne et qui correspond à ce qui se passe dans les salons du bordel. Il s'agit bien sûr des cas où les personnages sont vus par les spectateurs en train d'endosser ou de quitter des rôles d'apparat. Les trois premiers tableaux de la pièce, où apparaissent successivement l'Évêque, le Juge et le Général, sont explicites à cet égard. A l'instar de Claire qui revêt les robes de Madame et emprunte sa voix "dolente" (235), les clients du bordel se transforment en figures d'autorité grâce aux "trucages" (236) de théâtre que leur procure l'établissement de Madame Irma. Outre les signes costumiers et kinésiques, la prise de rôle se caractérise également par des variations tonales significantes.

235 B, 175.

236 Bn, 58. C'est le terme qu'emploie Genet dans une didascalie au troisième tableau. Madame Irma avoue d'ailleurs à l'Envoyé qu'elle a une certaine expérience du théâtre : "Avant que d'être ici, lui dit-elle, j'étais avec la troupe où j'ai fait mes premières armes", p. 101.

Ainsi, on observe dans le premier tableau une distinction entre le ton "fervent" (237) de l'Évêque et la voix qu'il prend lors de sa conversation avec la patronne du bordel qui met un terme à sa séance. "Sa voix soudain se clarifie, note Genet, se précise, comme s'il s'éveillait" (238). Et, lorsque la femme qui lui sert de pénitente lui déclare que ses péchés sont peut-être vrais, il emprunte tout à coup "un ton différent, moins théâtral" (239). Il le reprend toutefois à la fin pour "déclamer" (240) sa dernière tirade. Cette opposition tonale est encore plus manifeste dans le deuxième tableau qui est ponctué de didascalies commandant la prise d'un "ton naturel" (241) ou la reprise d'un "ton théâtral" (242). Dans le troisième tableau, il est indiqué que le Général devient "sévère" (243) aussitôt que paraît la Fille qui lui sert de cheval lors du jeu. Ces variations tonales obéissent toutes au même fonctionnement : les récriminations de Madame Irma qui réclame de l'argent aux clients ou leur annonce la fin de leur séance, les questions que la

237 Ibid., p. 40.

238 Ibid., p. 41.

239 Ibid., p. 43.

240 Ibid., p. 45.

241 Cette indication revient à trois reprises au cours du tableau, sans compter les deux allusions au ton "familier".

242 Il y a deux occurrences de cette didascalie et la mention d'un ton emphatique : "avec beaucoup d'emphase".

243 Ibid., p. 57.

clientèle adresse au personnel du bordel, les allusions à l'espace menaçant de la révolte et le crépitement des mitrailleuses sont autant de renvois aux autres sphères d'activités qui surgissent au cours de la pièce. D'ailleurs, le dramaturge signale dans "Comment jouer Le Balcon" : "Dans les quatre scènes 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" (244).

Genet s'empresse cependant d'ajouter : "Au contraire, dès la scène entre Madame Irma et Carmen, jusqu'à la fin, il s'agit de découvrir un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte-à-faux" (245). Ce ton équivoque correspond ici au brouillage des niveaux de jeu qui ne sont plus nettement départagés comme dans les trois premiers tableaux. On demande aux figures d'incarner le pouvoir sur le Grand Balcon et le Chef de la Police, dont le rôle consiste à "mater" la révolte, se fige en une image héroïque sous les éclairs de magnésium des photographes avant que de se réfugier dans le tombeau qu'il convoite. De plus en plus, les jeux du bordel semblent étendre leur pouvoir fascinant sur les autres domaines d'activité, comme si le théâtre finissait par conquérir la vie même.

244 CJBn, 274.

245 Ibid.

Car, il n'est pas que les clients qui assument des rôles au cours du Balcon. D'autres personnages, tels que Madame Irma et le Chef de la Police, respectivement associés au début aux activités du bordel et de la révolte, endossent également des rôles, sans pour autant que ceux-ci soient aussi précisément caractérisés par les didascalies tonales. A l'opposition entre le naturel et le théâtral surgit alors l'élément lyrique que l'auteur ne cesse de revendiquer dans ses romans et qu'il va même jusqu'à commander ici dans la couche didascalique. Ainsi, au cinquième tableau, Madame Irma "change de ton" (246) pour avouer sa préférence à Carmen et devient "soudain lyrique" (247) pour faire l'apologie du bordel et surtout du titre qu'elle s'arroe :

Mon chéri, la maison décolle vraiment,
quitte la terre, vogue au ciel quand
je me nomme, dans le secret de mon
coeur, mais avec une grande précision,
une tenancière de boxon. Chérie quand,
secrètement, dans le silence je me ré-
pète en silence : "Tu es une mère maque-
relle, une patronne de claue et de
bouic, chérie, tout (soudain lyrique)
tout s'envole : lustres, miroirs, tapis,
pianos, cariatides et mes salons, mes
célèbres salons : le salon dit des Foins,
tendu de scènes rustiques, le salon des
tortures, éclaboussé de sang et de lar-
mes, le salon salle du Trône drapé de ve-
lours fleurdelysé, le salon des Miroirs,
le salon d'Apparat, le salon des Jets
d'eaux parfumées, le salon urinoir, le
salon d'Amphitrite, le salon Clair de

246 Ibid., p. 73.

247 Ibid.

Lune, tout s'envole : salons (248).

Si Madame Irma recourt ici à une longue tirade, dont je ne cite qu'un extrait, pour exalter son propre rôle devant Carmen, elle n'hésite pourtant pas à le modifier de nouveau aussitôt que le Chef de la Police fait son entrée en scène. Ayant revêtu un déshabillé de dentelles (249), on la voit alors emprunter le rôle conventionnel de l'amoureuse auprès du Chef qui ne manque pas de la rappeler à l'ordre :

IRMA (oppressée)
Mettez votre main là. (Sur son sein.)
Je suis toute remuée. Je bouge encore.
Je vous savais en route, donc en danger.
Frissonnante, j'attendais... en me parfu-
mant...

LE CHEF DE LA POLICE
(tout en se débarrassant de son chapeau,
de ses gants, de sa pelisse et de son
veston.)
Passons. Et ne jouons plus. La situa-
tion est de plus en plus grave --elle
n'est pas désespérée, mais elle le de-
vient-- heu-reu-se-ment! (250)

De même, le lyrisme du duo amoureux au sixième tableau rappelle étrangement celui des jeux du bordel dont Chantal a été "ti-

248 Ibid., pp. 73-74.

249 Ibid., p. 78. "Pendant toute la scène avec Arthur, note Genet, Carmen déshabille puis habille Irma, de façon que celle-ci soit prête juste à l'arrivée du Chef de la Police".

250 Ibid., pp. 82-83.

rée" (251) par Roger. Cette dernière, qui est passée de la maison de Madame Irma à l'espace de la révolte, avoue d'ailleurs qu'elle a appris au bordel presque tous les rôles, y compris sans doute celui de l'amoureuse. A Roger qui lui demande si elle lui donnait la réplique au cours du tableau, elle se contente de répondre que "cela s'apprend vite" (252).

Le repérage des micro-séquences se complique donc dans les derniers tableaux du Balcon parce que l'auteur semble vouloir entretenir l'ambiguïté, comme l'indique assez son exigence d'un ton équivoque. Au septième tableau, notamment, le langage adopté par l'Envoyé pour rendre compte de l'état de la ville est énigmatique à souhait et ne réussit qu'à irréaliser le pouvoir supposé "réel" : la Reine "brode" et ne "brode pas" (253), affirme-t-il, s'employant "à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine" (254). Ce langage offusque d'ailleurs le Chef de la Police qui veut passer à l'action : "Où en est donc la révolte? demande-t-il. Soyez clair" (255). Le huitième tableau, quant à lui, dont le nom est aussi celui de la pièce, vient

251 Ibid., p. 92.

252 Ibid., p. 97.

253 Ibid., p. 100. L'Envoyé : "Je veux dire que la Reine brode et qu'elle ne brode pas".

254 Ibid.

255 Ibid.

consacrer les figures du bordel qui se trouvent investies du pouvoir "réel". Dans une version antérieure, les jeux du bordel et le "réel" sont encore plus étroitement confondus :

L'ENVOYÉ

Que risque-t-on? Qu'ils apparaissent au public et fassent illusion? Cette seule apparition nous sauve. Ensuite la parade finie, nous les restituerons au bordel où ils continueront pour eux-mêmes...

LE CHEF DE LA POLICE

Et s'ils se prenaient au jeu?

L'ENVOYÉ

Vous voulez dire?

LE CHEF DE LA POLICE

Si, en apparaissant, en recommençant leur cérémonie en public, peu à peu leurs gestes perdaient leur rigidité, leur glacié de rite et, avec souplesse, s'inscrivaient dans la vie? Bref, s'ils devenaient de vrais évêques, juges, généraux...

L'ENVOYÉ (un instant perplexe)

Diab!e!... Mais non, rassurez-vous. Ils seront vite pris à nouveau dans la glace des cérémonies (256).

Et, au dernier tableau, la scène de l'accession du Chef au titre de Héros se trouve justement assimilée aux jeux du bordel et marque la fin de la pièce. Une fois le Héros statufié, il ne reste plus à Madame Irma qu'à renvoyer clients et spectateurs chez eux. "Il faut rentrer chez vous, dit-elle enfin, où tout,

n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici" (257). L'équivoque des rôles est ainsi maintenue jusqu'à la fin selon le souhait de l'auteur.

On retrouve cette même volonté de brouiller les rôles dans Les Nègres où les micro-séquences s'organisent aussi en fonction de trois niveaux de jeu qui s'entrecroisent au cours de la pièce. Archibald, le maître de cérémonie, indique dès le début au public l'un des réseaux micro-séquentiels :

Ce soir nous jouerons pour vous.
 Mais, afin que dans vos fauteuils
 vous demeuriez à votre aise en face
 du drame qui déjà se déroule ici,
 afin que vous soyez assurés qu'un
 tel drame ne risque pas de pénétrer
 dans vos vies précieuses, nous aurons
 encore la politesse, apprise parmi
 vous, de rendre la communication
 impossible. La distance qui nous
 sépare, originelle, nous l'augmente-
 rons par nos fastes, nos manières,
 notre insolence --car nous sommes
 aussi des comédiens (258).

Tout au long de la pièce, Archibald s'occupe ainsi d'organiser le spectacle et de rappeler, lorsqu'il en est besoin, les comédiens à l'ordre déterminé par leur "rôle de convention" (259). C'est lui qui présente les Nègres tour à tour lors de sa première

257 Bn, 135.

258 N, 85.

259 PJN, 78.

tirade et qui leur donne des consignes. "Vous n'avez pas le droit, les informe-t-il, de rien changer au cérémonial, sauf, naturellement, si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance" (260). C'est aussi lui qui, entre autres, ordonne à Village de ne pas "évoquer (s)a vie hors d'ici" (261), le pousse à utiliser une périphrase à la place du mot père et qui, "en colère" (262), exige que Bobo s'excuse pour avoir utilisé un mot trop fort. "Rentrez ce mot, Bobo. Ce n'est pas une séance d'hystérie collective, c'est une cérémonie" (263). On voit qu'à ce niveau, les Nègres se présentent comme des comédiens ayant pour rôle de présenter un spectacle selon les consignes d'Archibald qui prend soin d'éloigner de la scène tout indice de leur condition "réelle". "Menteurs, avoue-t-il d'entrée aux spectateurs, les noms que je vous ai livrés sont faux" (264). Et, plus loin, il n'hésite pas à encourager Village en lui rappelant l'origine théâtrale de la représentation : "Ne crains rien, lui dit-il, il s'agit d'une comédie" (265). Ce registre correspond à peu près au premier degré de jeu des personnages.

260 Ibid., p. 89.

261 Ibid., p. 99.

262 Ibid., p. 113.

263 Ibid.

264 Ibid., p. 86.

265 Ibid., p. 131.

Un deuxième niveau est mis en oeuvre lors du rituel qui consiste à simuler le crime d'une Blanche et au cours duquel les Nègres doivent endosser divers rôles conventionnels. C'est alors que Félicité prend la relève et se présente comme la meneuse de jeu. Elle distribue le rôle de la victime. "Monsieur... Samba Graham Diouf! C'est à vous. (...) Ce soir vous êtes la morte. En place." (266) Et, à partir de ce moment, les Nègres contrefont leur voix pour assumer leur part du texte : Félicité imite une "malade plaintive" (267), Bobo parle "en voisine" (268), Village prend tour à tour le ton du "récit solennel" et une voix de femme (269). Il s'agit donc ici d'une figuration au deuxième degré que l'on pourrait comparer aux jeux du bordel dans Le Balcon. Cette simulation criminelle se trouve entrecoupée de remarques d'Archibald qui réinstitue par là le premier niveau. Par exemple, lorsque Village hésite à endosser son rôle de meurtrier, Archibald devient "furieux" et le sermonne : "Quoi? Vous avez encore changé de ton? A qui parlez-vous? De quoi parlez-vous? Ici c'est le théâtre, non la ville. Le théâtre, et le drame, et le crime" (270). On a vu plus haut pourquoi Village résiste à entrer dans le jeu qui occulte

266 Ibid., p. 111.

267 Ibid., p. 116.

268 Ibid.

269 Ibid., p. 117.

270 Ibid., p. 114.

momentanément son amour pour Vertu (271). Mais, Félicité n'entend pas pour autant céder aux caprices du héros. "S'il hésite encore, conclut-elle, qu'il prenne la place de la morte" (272).

N'oublions pas cependant que ce rituel s'adresse à la fois aux spectateurs et aux membres de la cour qui sont juchés sur un palier supérieur. Ces derniers arrivent pour ainsi dire en scène figés dans une figuration au deuxième degré. En cela, ils sont comparables aux figures du bordel dont ils reproduisent les mêmes marques d'autorité. Les remarques d'Archibald ne les concernent donc pas dans la mesure où le masque qu'ils portent les empêchent de dévier de leur rôle. "Nous nous étions couverts d'un masque à la fois pour vivre l'abominable vie des Blancs, affirme la Reine, et pour vous aider à vous enliser dans la honte, mais notre rôle de comédien tire à sa fin" (273). Si la prise de rôle se caractérise chez les Nègres par la modification vocale, elle se signale par le port du masque pour ce qui est des personnages de la cour.

Un dernier niveau intervient au cours de la pièce à la manière d'un puissant effet de réel. Ce niveau, fortement

271 Cf. supra, pp. 187-190.

272 Ibid., p. 125.

273 Ibid., p. 148.

associé à la présence de Ville de Saint-Nazaire, concerne principalement les événements de la coulisse. Distinct par son costume, celui-ci apparaît effectivement à quatre reprises pour donner à chaque fois des précisions sur des activités qui ne se clarifieront qu'à la fin. Archibald le convie d'abord à aller "leur" dire que la cérémonie a débuté (274), ensuite il lui demande de revenir les prévenir lorsque "le tribunal sera en place" (275) et, enfin, Ville de Saint-Nazaire revient leur annoncer que le coupable "sera exécuté" (276). Refusant de quitter à nouveau la scène, il déclare : "Ce sera à moi de parachever la représentation" (277). Effectivement, après l'explosion qui se fait entendre dans la coulisse, il éclaircit le mystère :

Alors qu'un tribunal condamnait celui qui vient d'être exécuté, un congrès en acclamait un autre. Il est en route. Il va là-bas organiser et continuer la lutte. Notre but n'est pas de corroder, de dissoudre l'idée qu'ils voudraient que nous ayions (sic) d'eux. Il nous faut aussi les combattre dans leurs personnes de chair et d'os. Vous,

274 Ibid., p. 87. Archibald à Ville de Saint-Nazaire : "Et vous, monsieur, vous êtes de trop. Tout, étant secret, il faut foutre le camp. Allez, mais allez donc les prévenir. Dites-leur bien que nous avons commencé. Qu'ils fassent leur travail comme nous allons faire le nôtre".

275 Ibid., p. 95.

276 Ibid., p. 127.

277 Ibid., p. 130.

vous n'étiez là que pour la parade (278).

Inutile de rappeler que ce moment correspond en outre avec le retrait des masques des membres de la cour qui quittent ainsi momentanément leur rôle d'apparat. Notons également que le vouvoiement imposé par Archibald au cours du rituel (279) est alors remplacé par le tutoiement. Ce registre se trouve donc associé à un réel extra-scénique et recoupe les macro-séquences dans la mesure où Ville de Saint Nazaire assure la liaison entre la scène et la coulisse.

Le Balcon et Les Nègres sont ainsi semblables en ce qu'ils se répartissent en trois niveaux de jeu dont l'un s'associe au réel situationnel, le bordel dans un cas et la représentation théâtrale dans l'autre, le deuxième à l'hyper-théâtralisation du jeu par l'accumulation des signes costumiers, kinésiques et vocaux, enfin le dernier qui correspond à chaque fois à un extérieur menaçant, qu'il s'agisse de la révolte qui gronde ou du tribunal d'exécution. Le fonctionnement micro-séquentiel est également similaire dans l'une et l'autre pièce où les niveaux de jeu s'entremêlent du début à la fin et entraînent des modifications du rôle. On peut en déduire que les ruptures dans

278 Ibid., p. 146.

279 Ibid., p. 98. Archibald, à Diouf : "Ne me tutoyez pas. Pas ici. Que la politesse soit portée au point qu'elle en devienne une charge monstrueuse".

le jeu des personnages agissent ici comme dynamique fondamentale de la dramaturgie.

La dernière pièce de Genet constitue une évolution radicale par rapport à ce principe dramaturgique. En effet, Les Paravents déroute à plus d'un titre, surtout par le nombre prodigieux de personnages qu'elle met en scène. Le découpage du texte selon les niveaux de jeu ne semble guère convenir à cette pièce pléthorique, bien qu'elle s'articule en gros autour des trois axes narratifs que représentent l'histoire de la famille abjecte, du bordel et de la capitulation des colonisateurs, toutes les trois imbriquées dans un jeu de contrepoints et d'échos qui s'étend sur seize tableaux. C'est que Genet a exploré dans cette dernière production théâtrale une autre dimension scénique qu'il pousse à son comble. Il s'agit de l'utilisation des objets qui détiennent dans cette pièce une place prépondérante. Outre les paravents qui donnent leur nom à la pièce, chaque tableau compte une quantité d'objets qui ne participent pas toujours uniquement du décor. Il arrive aux objets d'agir en tant que principes de jeu. "L'objet chez Genet perd sa notion de simple accessoire, constate Odette Aslan, et devient matière à jeu" (280). A un point tel, en fait, qu'il est possible d'envisager l'organisation micro-séquentielle de cette

280 Odette Aslan, "Les Paravents", in Les voies de la création théâtrale, vol. 3, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1974, p. 26.

pièce en fonction de l'apparition et de la manipulation des objets.

Il faut en premier lieu distinguer les objets qui s'inscrivent dans le dialogue de ceux qui ont une existence scénique. Par exemple, le dialogue mentionne à plusieurs reprises la présence des orties, associées à la famille de la Mère, alors qu'elles ne paraissent pas une seule fois sur scène d'après les indications de l'auteur. La Mère affirme en effet qu'elle "appartien(t) --par les filles peut-être, et Saïd par (elle)-- à la famille des Orties" (281). Les objets qui déterminent ici les micro-séquences sont ceux qui ont non seulement une valeur symbolique, mais qui servent surtout de prétextes au jeu. Leur matérialité même devient en fait source de jeu. Parfois réels comme le butin que Leïla sort de sa jupe au neuvième tableau (282), d'autres fois irréels comme la pendule volée qu'elle dessine au fusain sur le paravent (283), les objets peuvent aussi afficher un caractère insolite et emblématique, qu'il s'agisse du "phalzar" (284) de Saïd auquel Leïla tient des

281 P, 292.

282 Ibid., p. 229. "Leïla est seule, note Genet. Près d'elle, une grande bassine de zinc. De dessous sa jupe, elle sort plusieurs objets, qu'elle pose sur la table ou accroche au mur. Elle parle aux objets".

283 Ibid., p. 230.

284 Ibid., p. 182.

propos érotiques, de la rose "en velours rouge" (285) qui vient personnifier le nom de Warda (286), du gant de pécari qui effraie Saïd (287) ou encore du "poteau totem" (288) sur lequel les personnages européens épinglent des décorations. Les objets peuvent en outre n'exister que par la voix des acteurs. Ainsi en est-il au troisième tableau où la Mère et Leïla imitent les bruits de la basse-cour (289). Mais, ils impriment à tout coup un rythme et un sens aux jeux des personnages, un peu comme au cirque auquel Genet consacre un texte mémorable et une partie de sa vie (290).

285 Ibid., p. 173.

286 Le nom de Warda signifie la rose en arabe.

287 Ibid., p. 192.

288 Ibid., p. 283.

289 Ibid., p. 186.

290 Voir à cet égard "Le funambule" dans les Oeuvres complètes, IV, que l'auteur consacre à un jeune fil-de-fériste maghrébin. Jean-Bernard Moraly, dans sa récente biographie, mentionne en outre que Genet a consacré temps et argent pour faire d'Abdallah un acrobate accompli. "Lorsque Genet veut faire d'Abdallah un grand acrobate, écrit-il, c'est au seul Beau qu'il pense. Il veut mettre au point un numéro qui soit de l'Art. Faire du Cirque un Art, pour rendre le Théâtre au Cirque. Genet réglera un numéro de fil à Abdallah, musique, costumes, lumières, chorégraphie. Abdallah (il est aussi déserteur) est venu le rejoindre en Grèce. Ils vont tous deux en Autriche. Ils ne trouvent pas de professeurs à leur goût. Le Danemark "pays du cirque" selon Genet (qui fait à Frechtman un tableau exhaustif de la situation du cirque danois), leur offre davantage de satisfactions. Genet pourra, parallèlement à l'écriture de son oeuvre, régler le numéro d'Abdallah. En 1960, Abdallah sera engagé par le directeur du Cirque Orfei et lorsqu'il partira au Koweït en tournée, Genet s'en réjouira comme d'un triomphe personnel", op. cit., p. 120. Notons par ailleurs que Genet

Le premier tableau illustre bien ce fait. Mis à part les objets mentionnés dans le dialogue mais qui ne paraissent jamais sur scène, tels que les cadeaux et denrées que la valise est censée contenir (291), on remarque que les souliers dépareillés et la valise "en carton bouilli" (292), dont il est également question dans les couches dialogique et didascalique, organisent le jeu de Saïd et de la Mère. Au début, le fils "essuie ses propres souliers" (293) et reproche à sa mère de ne pas avoir mis les siens. Elle rétorque aussitôt : "Je veux qu'ils soient propres quand je vais arriver" (294). Une didascalie indique alors que Saïd "lui enlève la valise de dessus la tête et la pose par terre" (295). La Mère finit pas "donne(r) un coup de pied dans la valise" (296) qu'elle prétend "pleine de cadeaux" (297) destinés à l'épouse de son fils. Celui-ci essaie plutôt de s'en emparer, mais la Mère refuse de la lui céder. "Toi, avec une

dédie Les Nègres à Abdallah qui se suicide plus tard et que Les Paravents sont consacrés "à la mémoire d'un jeune mort".

291 P, 164. La Mère à Saïd : "Ca ne t'amuserait pas d'ouvrir devant son nez (Leïla) une valise pleine de miettes de porcelaines, de cristal, de dentelles, de miettes de glaces, de saucisson..."

292 Ibid., p. 164.

293 Ibid., p. 163.

294 Ibid., p. 164.

295 Ibid.

296 Ibid.

297 Ibid.

valise sur la tête, tu serais moins homme..." (298) Ils discutent par la suite de ce qu'ils ont dû faire pour payer le contenu de la valise, c'est-à-dire un "coupon de velours jaune", une "pendule détraquée" et de l'"eau de Cologne" (299). Cette micro-séquence est entrecoupée d'une autre qui est déterminée par un bruit de voiture que la Mère croit entendre au loin. Saïd précise : "Monsieur Leroy et sa femme sur la nationale" (300). Toutefois, il est intéressant de noter que Genet n'y fait pas allusion dans la couche didascalique, comme si la voiture n'existait que pour les personnages. Reprennent un instant les références au contenu de la valise (la poule rôtie), insérées entre deux "silences" (301) que note le dramaturge. Et le jeu gravite à nouveau autour des souliers de la Mère dont elle fait l'historique et qu'elle finit par chausser sous le regard ébahi de son fils :

Dans ma vie, je les ai mis deux fois. La première, c'est le jour de l'enterrement de ton père. Tout d'un coup, j'étais montée si haut que je me suis vue sur une tour regardant mon chagrin resté sur terre, où on enfouait ton père. Un soulier, le gauche, je l'avais trouvé dans une poubelle, l'autre à côté du lavoir. La deuxième fois que je les

298 Ibid., p. 165.

299 Ibid., pp. 165-166.

300 Ibid., p. 166.

301 Ibid.

ai mis, c'est quand j'ai dû recevoir
l'huissier qui voulait saisir la ca-
bane (302).

Saïd la convie à cet endroit à exécuter une danse qui se transforme vite en une évocation du tonnerre et de l'éclair. Il "imite l'éclair du geste et de la voix" (303) alors que la Mère continue de danser. Le tableau s'achève sur une micro-séquence animée par le rire où les deux personnages luttent pour s'emparer de la valise qui, tombant par terre, se révèle vide de tout contenu. Genet indique en dernier lieu que l'orage évoqué par leur danse se traduit scéniquement par "d'invisibles gouttes" (304).

On voit dès lors que les objets jouent un rôle décisif dans la mesure où ils orientent à la fois le dialogue et le jeu des personnages. De plus, ils constituent un commentaire esthétique de la part du dramaturge qui accuse ici l'irréalité de la fiction : la valise est vide et, au troisième tableau, il est clair que la basse-cour imitée par la Mère et Leïla n'existe pas vraiment, comme le précise Genet à la fin du tableau. "On entend, dit-il, imités dans la coulisse par Leïla, les bruits de l'imaginaire basse-cour. La Mère éclate d'un rire qui la plie en

302 Ibid.

303 Ibid., p. 168.

304 Ibid.

deux, et qui se mêle aux chants des coqs et des pigeons" (305). L'exemple du premier tableau suffit à montrer que l'organisation micro-séquentielle s'opère ici en fonction des objets dont le dramaturge entoure les personnages qui doivent ajuster leur comportement sur eux. La dynamique théâtrale se modifie donc considérablement dans cette dernière pièce où les personnages ne se modifient plus en fonction des rôles qu'ils doivent représenter, mais par rapport aux objets qui deviennent ainsi des métaphores du jeu que Huizinga définit comme "une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur" (306). Genet précise d'ailleurs que la pièce se termine une fois que tous les objets ont été évacués de la scène. Ses derniers mots sont explicites à cet égard : "La scène est vide. C'est fini" (307).

Si Genet utilise dans les pièces centrales des éléments costumiers pour signifier des variations dans la figuration des personnages, il découvre dans Les Paravents le pouvoir fabuleux des objets qui met un terme à la permutation des rôles. Alors qu'ils trahissaient les bonnes sous le regard inquisiteur de

305 Ibid., p. 186.

306 Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 226.

307 Ibid., p. 375.

Madame (308), ou qu'ils permettaient aux clients du bordel et aux Nègres d'endosser des identités fictives, les objets provoquent ici les personnages au jeu et les désignent en quelque sorte comme théâtraux. Dans cette perspective, cette dernière production exacerbe la volonté du dramaturge de rendre la réalité de l'illusion plus vraie que l'illusion de la réalité. "C'est une image vraie, comme le constatait l'Envoyé dans Le Balcon, née d'un spectacle faux" (309). Ayant renversé l'esthétique naturaliste qui persiste à se faire sentir dans les pièces du début, comme l'attestent les décors de Haute surveillance et des Bonnes, et ayant supprimé le "réel" situationnel que l'on retrouve dans Le Balcon et Les Nègres, il n'est pas étonnant que Genet n'ait plus écrit pour le théâtre après Les Paravents. Selon la formule de Sartre, cette dernière tentative réussit

308 B, 169.

CLAIRE

Tu sais ce que je veux dire. Tu sais bien que les objets nous abandonnent.

SOLANGE

Les objets ne s'occupent pas de nous!

CLAIRE

Ils ne font que cela. Ils nous trahissent. Et il faut que nous soyons de bien grands coupables pour qu'ils nous accusent avec un tel acharnement. Je les ai vus sur le point de tout dévoiler à Madame. Après le téléphone c'était à nos lèvres de nous trahir. Tu n'as pas, comme moi, assisté à toutes les découvertes de Madame. Car je l'ai vue marcher vers la révélation. Elle n'a rien compris mais elle brûle.

309 Bn, 113.

enfin à "radicaliser l'apparence" (310) de la scène où l'utilisation des objets se substitue à la dynamique instaurée par la prise de rôle dans les pièces centrales.

Cette analyse des micro-séquences montre l'importance qu'elles revêtent chez Genet dramaturge et plus particulièrement dans la perspective du rôle. Par rapport aux autres unités séquentielles, davantage attachées à la décomposition du récit en ses étapes constituantes et à la configuration scénique des personnages ou à l'émergence de référents fictifs, les micro-séquences sont les seules qui rendent compte des moments de rupture dans l'unité des personnages. Leur fonction la plus manifeste consiste à briser la "monotonie du jeu" et à faire en sorte, selon Genet lui-même, que "l'unité du récit (naïsse...) d'une harmonie entre des parties très diverses, très diversement jouées" (311).

On constate aussi à quel point les micro-séquences sont étroitement liées aux indications scéniques du dramaturge qui cherche à déstabiliser l'unité du personnage en lui imposant diverses figurations. L'accroissement des didascalies d'une production théâtrale à l'autre témoigne ici de leur importance capitale. C'est en fonction d'elles que le personnage *genétien*

310 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 675.

311 CJB, 268.

modifie son attitude en changeant de rôle. L'organisation micro-séquentielle vient en fait confirmer notre hypothèse de départ, à savoir que la notion de rôle chez Genet ne s'assimile pas entièrement à celle de personnage, mais se présente plutôt comme une position que celui-ci assume à l'intérieur d'une situation précise, position définie par l'ensemble des signes matériels, en l'occurrence costumiers et vocaux, qui prêtent au personnage une identité provisoire.

Le dépassement de l'identité par le rôle

C'est donc une mise en accusation du personnage comme entité stable et homogène que révèle l'analyse des mécanismes discursifs et des séquences dans la dramaturgie genétienne. S'il est le produit d'un discours, en l'occurrence d'un scripteur qui conteste dès la lettre à Pauvert la "convention psychologique" (312) qui sert à fonder le personnage, celui-ci n'est plus chez Genet que le lieu d'une énonciation multiple déterminée à chacune de ses variations par rapport à une situation ou à un jeu, et non en fonction d'une identité. C'est un peu comme si le personnage était de plus en plus poussé aux confins vertigineux de son étymologie : il est masque qui ne couvre plus rien, sous lequel nulle unité ne résiste comme fondement, et sans autre référentialité que celle que lui confèrent les signes qui le produisent sur scène dans une situation donnée. Dans Les Paravents, qui marque son parcours dramaturgique d'une fin triomphante, Genet conclut justement que sa pièce "se passe dans

312 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3. Genet écrit : (...) déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes, et non les 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".

un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène" (313).

En fait, en radicalisant l'écart entre le personnage et les rôles qu'il est appelé à tenir au fil de son parcours, Genet permet à ses personnages de sortir des limites de l'identité. C'est cette particularité qui rend son théâtre à la fois fascinant et inquiétant. Le personnage ne tolère ici d'autre identité que celle qu'il s'invente par le rôle. C'est par le rôle qu'il acquiert ses caractéristiques les plus marquées et qu'il se module sur scène. Dans cette perspective, le personnage n'est que le point d'ancrage des rôles qu'il assume. Sans rôle, il n'a plus aucune identité et est acculé à l'anonymat des clients du bordel.

On remarque d'ailleurs une certaine progression dans la caractérisation du personnage par le rôle. Celle-ci s'associe dans les premières pièces à une activité clandestine qui, une fois interrompue par la menace du "réel", ne donne lieu qu'à la prise de rôles institutionnels (soeur, bonne, client du bordel). Solange et Claire ne miment le meurtre de Madame qu'en son absence et craignent à tout instant que des indices les trahissent. Les clients du bordel, quant à eux, se plaignent d'avoir à figurer "réellement" le pouvoir au dernier tableau,

comme en témoigne l'affirmation de l'Évêque au Chef de la Police :

Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contrains de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité (314).

Cependant, la situation s'inverse dans Les Nègres où la prise de rôle ne s'effectue plus dans la clandestinité. Au contraire, c'est ici le "réel" qui est interdit sur scène et qu'Archibald, le maître de cérémonie, prend soin d'écarter dès que l'un des personnages y fait allusion. "Le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données, affirme-t-il. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots" (315). D'abord clandestin, le rôle finit par s'imposer comme le seul moyen dont dispose le personnage afin de se dérober au principe d'identité : il lui permet d'être ce qu'il n'est pas, et de n'être pas ce qu'il est.

Cette volonté du dramaturge de réduire le personnage au rôle réapparaît par ailleurs dans un des textes que Genet a

314 Bn, 118.

315 N, 155.

consacré aux arts du spectacle. Le Funambule élabore en effet une véritable parabole de l'art mortuaire du comédien. Car, s'il a été écrit pour auréoler un artiste du cirque, le parallèle avec le comédien s'impose avec force. Le premier but du fil-de-fériste, selon Genet, consiste à se déprendre de tout ce qui tâcherait "d'incliner son oeuvre vers le monde" (316) pour enfin se vouer solitairement à la mort. "Celui qui dansera, écrit-il, sera mort --décidé à toutes les beautés, capable de toutes" (317). Il faut donc mourir au monde, s'arracher au sol (318), et courir sur le fil tendu vers une image qui se dérobe incessamment.

Toutefois, ajoute Genet, ne danse pas pour nous mais pour toi. Ce n'était pas une putain que nous venions voir au Cirque, mais un amant solitaire à la poursuite de son image qui se sauve et s'évanouit sur un fil de fer (319).

Sans cette quête de l'image, qui l'élève au-dessus de l'humain

316 "Le Funambule", in Oeuvres complètes, tome 5, op. cit., p. 16.

317 Ibid., p. 12.

318 Chez Genet, le sol s'associe au "réel", comme en fait foi cette remarque du narrateur dans Pompes funèbres : "Ecrire et avant que d'écrire entrer dans la possession de cet état de grâce qui est une sorte de légèreté, d'inadhérence au sol, au solide, à ce qu'on nomme habituellement le réel (...)", in Oeuvres complètes, tome 3, op. cit., p. 168.

319 "Le Funambule", in Oeuvres complètes, tome 5, op. cit., p. 19.

par le masque "excessif" (320) du maquillage et le costume "à la fois chaste et provocant" (321), le funambule serait réduit à néant. "Où étais-tu donc avant d'entrer en scène? Tristement épars dans tes gestes quotidiens, répond Genet, tu n'existais pas" (322). De même, le personnage théâtral n'existe chez Genet que par les rôles qui le caractérisent, et c'est ainsi que la prescription de l'auteur concernant le funambule s'applique aussi aux personnages de sa dramaturgie : "Qu'il n'existe enfin, conclut-il, que dans son apparition" (323).

320 Ibid., p. 16.

321 Ibid., p. 17.

322 Ibid., p. 20.

323 Ibid., p. 14.

CONCLUSION :
le rôle comme mode d'actualisation du personnage

"Mes personnages ont tous des masques, comment voulez-vous que je vous dise, s'ils sont vrais ou faux. (...) Le réalisme est moins proche de la vérité que la vérité des faux-semblants".

(Genet, "En marge du Balcon",
in Arts, 1er-6 mai 1957)

Nulle interrogation sur le personnage génétien n'est réalisable, comme en témoignent nos analyses, sans faire appel à la notion de rôle. C'est en fait par le rôle que le personnage s'actualise sur scène, et cette actualisation ne représente à plusieurs reprises qu'une de ses figurations possibles, commandées par le texte-partition en fonction des situations. Par un renversement de l'attitude naturaliste qui consiste à faire du personnage la copie-substance d'une personne, c'est-à-dire d'un moi posé comme identité souveraine, Genet envisage ses personnages comme le lieu d'une production de signes --tant discursifs que scéniques-- qui lui permettent de s'inventer par le jeu. Il écrit dans "Comment jouer Les Bonnes" :

Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué

en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais --ou n'oserais-- me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse (1).

On comprend dès lors que la scène chez Genet ne soit plus le miroir du monde, mais le reflet de son moi fragmenté sinon éclaté. De plus, comme je l'ai déjà noté (2), Genet a catégoriquement affirmé qu'il ne reniait aucun de ses personnages et que "ce qui (le) rattachait à eux (était) d'un autre ordre que l'ironie ou le mépris" (3). Nullement embarrassé par le souci de faire "comme si", le personnage genétien se donne pour un produit imaginaire, comme la projection sur scène du théâtre imaginaire de l'auteur. D'ailleurs, lorsqu'on lui a reproché d'avoir exagéré la caricature de l'armée française dans Les Paravents, le dramaturge a affirmé "qu'il s'agissait (...) d'une armée de rêve,

1 CJB, 269.

2 Cf. supra, pp. 94-96.

3 LRB, 259. "Je ne dis pas que le texte écrit est d'une valeur tellement grande, écrit Genet, mais je puis vous affirmer que, par exemple, je n'ai méprisé aucun de mes personnages --ni Sir Harold, ni le Gendarme, ni les Paras. Sachez bien que je n'ai jamais cherché à les "comprendre", mais, les ayant créés, sur le papier et pour la scène, je ne veux pas les renier. (...) Eux aussi ils servent à me composer".

rêve esquissé sur le papier et réalisé, bien ou mal, sur une scène, par exemple en bois et dont le plancher craque sous vos pieds" (4). Il n'est donc pas étonnant que Genet ait porté une attention aussi minutieuse, voire scrupuleuse aux productions de ses pièces : il en va de l'image qu'il veut matérialiser sur scène. Contrairement à Ionesco qui s'étonne de voir sur scène des personnages sortis de "lui" (5), Genet s'attend à les y retrouver tels qu'il les a imaginés.

Cette conception se répercute sur le fonctionnement du personnage genétien qui s'invente aussi sur scène en s'actualisant dans des rôles. C'est en insistant sur cette circulation du personnage au(x) rôle(s) que Genet transforme le personnage de théâtre en un "signe chargé de signes" (6), conformément au souhait qu'on l'a vu formuler dès la lettre à Pauvert. Le rôle agit donc ici comme le lieu imaginaire par excellence, le lieu où toutes les identifications sont possibles dans la mesure où le théâtre opère d'emblée la négation du réel : le rôle construit le personnage un peu à la façon dont Genet se

4 Ibid., p. 260.

5 Cité par Martin Esslin, in Le Théâtre de l'Absurde, Paris, Ed. Buchet/Chastel, [1977], pp. 134-135. "Incarnier les phantasmes, donner la vie, déclare Ionesco, c'est une aventure prodigieuse, irremplaçable, au point qu'il m'est arrivé à moi-même d'être ébloui, en voyant soudain se mouvoir sur le plateau des Noctambules, à la répétition de ma première pièce, des personnages sortis de moi".

6 "A Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 2.

projette sur scène par leur intermédiaire dans un monde régi par des signes artificiels. C'est pourquoi le dramaturge aspire à contrôler ceux-ci de très près, comme en témoigne éloquemment l'importance des mises au point qu'il fait "graviter" autour de ses pièces et de la couche didascalique. Si la réduction du rôle au personnage ne tient plus dans le théâtre de Genet, c'est surtout parce que le rôle sert ici à mettre en cause le concept même de personnage en redéfinissant son rapport au "réel", au code théâtral et à l'identité. Trois types de rapport que l'écriture de Genet radicalise et qui jettent un nouvel éclairage sur l'utilisation dramaturgique de la notion de rôle.

Le rôle chez Genet se manifeste avant tout comme une hypostase du jeu dans la mesure où celui-ci détache le personnage du "réel" et des limites de l'identité. Sartre a vu juste en constatant, à partir de l'exemple des Bonnes, que Genet est devenu auteur dramatique "parce que le mensonge de la scène est le plus manifeste et le plus fascinant" (7). Cet écart entre le "réel" et le jeu des rôles ne cesse de s'accroître dans le théâtre de Genet. S'il n'est jamais rien d'autre qu'un effet de réel, pour reprendre la formule de Barthes (8), le "réel" chez Genet a aussi la particularité d'être toujours maintenu à

7 Saint Genet, comédien et martyr, op. cit., p. 675.

8 Roland Barthes, "L'effet de réel", in Le bruissement de la langue, Paris, Ed. du Seuil, 1984, pp. 167-174.

distance, quand il n'est pas ouvertement dénoncé comme illusion au même titre que le théâtre. Alors qu'il a l'effet d'une douche froide sur les deux bonnes dont le jeu est interrompu par la sonnerie du réveil (9), le "réel" se trouve confronté aux dessins des paravents dans la dernière pièce. "Après du paravent, indique l'auteur, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés" (10). De même, dans cette dernière oeuvre, les bruits ne renvoient pas à une nature intégrée au décor comme un effet de réel, mais sont produits par les personnages sur scène comme un élément de jeu : "les cris des animaux seront bien imités, mais soulignés par des rires aussi importants qu'eux" (11) au troisième tableau et Habib et Saïd "imitent avec la bouche le bruit du vent" (12) au quatrième tableau. L'illusion théâtrale n'est jamais occultée chez Genet au profit de l'illusion d'un réel, si fictif soit-il.

9 Cette sonnerie marque un retour "au temps historique" rejeté par Genet dans "L'Étrange mot d'...", in Oeuvres complètes, IV, op. cit., p. 10. Genet écrit : "Entre autres, le théâtre aura pour but de nous faire échapper au temps, que l'on dit historique, mais qui est théologique". Cf. *supra*, pp. 268-271, où je présente la conception genétienne du temps au théâtre.

10 P, 160.

11 Ibid., p. 187.

12 Ibid., p. 193.

La transformation du décor témoigne d'ailleurs de ce souci d'éloigner la scène du monde et d'en faire un lieu qui se réfère de plus en plus explicitement à l'espace du théâtre. A la cellule de prison de Haute surveillance, à la chambre de Madame dans Les Bonnes, au bordel du Balcon, succèdent la scène des Nègres désignée comme espace de "parade" (13) et les paravents de la pièce du même nom, derrière lesquels subsiste la seule nudité du théâtre. Cette mise en valeur de l'espace du théâtre est à rapprocher de la radicalisation du rôle. L'exemple des pièces centrales est convaincant à cet égard.

On remarque en effet que le statut du "réel" se modifie considérablement des Bonnes aux Nègres. S'il intervient dans Les Bonnes comme un obstacle à la prise de rôle, le "réel" finit par se confondre avec le théâtre clandestin des clients du bordel dans Le Balcon. D'ailleurs, les tableaux de cette pièce varient en fonction des lieux qu'ils représentent, à la seule exception du lustre qui "demeurera le même, à chaque tableau" (14). La permanence de ce signe associé étroitement à la tradition du théâtre à l'italienne n'est pas innocente et assimile le rôle à un code théâtral. Le "réel" est progressivement envahi par la

13 N, 146.

14 Bn, p. 39.

"fantaisie" (15) que les figures d'apparat inscrivent sur scène dans les premiers tableaux, à un point tel que le client du quatrième tableau, en l'occurrence le Vieux réclamant des "poux" (16), réapparaît au dernier tableau en tant qu'esclave du Héros, comme si la frontière entre les clients et le personnel du bordel s'abolissait pour déréaliser le "réel" dans l'espace scénique de la "maison d'illusions" (17). Seule cette réalité de l'apparence importe à l'Envoyé qui constate enfin : "Ce qu'il y a de plus beau sur la terre, c'est aux masques que vous le devez" (18).

Cette déréalisation du "réel" est encore plus explicite dans Les Nègres où les personnages ne peuvent habiter la scène qu'en tant que rôles. D'ailleurs, le "réel" se joue ici comme une pièce à l'extérieur de la pièce, complètement reléguée dans les coulisses. Ceci apparaît nettement lorsque Archibald s'interroge sur la simulation du crime de Village derrière le paravent et que Ville de Saint-Nazaire n'hésite pas à associer ce lieu scéniquement absent au vide de la coulisse :

15 Ibid., p. 118. "L'Évêque, s'échauffant : (...) Tant que nous étions dans notre chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie (...)"

16 Ibid., p. 64.

17 Ibid., p. 73.

18 Ibid., p. 106.

ARCHIBALD

C'est fait? Vous n'avez pas eu trop de mal?

VILLAGE

Autant que d'habitude.

NEIGE

Il ne s'est rien passé, n'est-ce pas?

VILLAGE

Rien. Ou, si vous voulez, tout s'est passé comme d'habitude, et très proprement. Quand il est entré derrière le paravent, Diouf m'a aimablement aidé à m'asseoir.

NEIGE

Et ensuite?

VILLE DE SAINT-NAZAIRE

Rien d'autre. Ils ont attendu sur un banc, dans la coulisse, en échangeant un sourire amusé (19).

La coulisse revêt donc ici son sens habituel et se signale comme le lieu de la suspension du jeu. Erving Goffman la définit par rapport à la scène comme une "région postérieure (...) où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation" (20). Dans cette perspective, la coulisse ne se définit pas comme le théâtre d'"un drame qui se passe ailleurs" (21), mais comme l'espace du non-jeu. On pourrait en conclure qu'à l'absence de mort sous le catafalque qui

19 N, 129.

20 La mise en scène de la vie quotidienne, op. cit., p. 110.

21 N, 146.

caractérise le rituel des Nègres correspond ce vide fictif de la coulisse où le "rôle de convention" (22) n'a plus sa raison d'être. Cette équivalence permet à Genet de montrer que le "réel" n'est sémiotisable au théâtre que par l'inscription sur scène de signes artificiels.

C'est ce constat que Genet pousse à son comble dans Les Paravents où le seul "réel" qui subsiste est le vide du théâtre que révèle le trou béant des paravents percés des morts. La vacuité de la scène, que le dramaturge dévoile à la fin de sa pièce, est d'ailleurs la dernière image éblouissante de la pièce et, somme toute, de la dramaturgie genétienne puisque Les Paravents constitue son testament théâtral. "La scène est vide, conclut-il. C'est fini" (23). Et tout ce qui s'inscrit sur cet écran de "réel" se signale comme imaginaire : les accoutrements seront "terribles" et "ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants" (24), les maquillages feront "appel à vos rêves, à vos rêveries, à vos délires, pas à votre raison" (25), les gestes des comédiens seront "sans rapport avec ceux qu'ils ont dans la vie" (26), la voix sera "dépla-

22 PJN, 78.

23 P, 375.

24 LRB, 222.

25 Ibid., pp. 223-224.

26 Ibid., p. 222.

cée" (27). Ce que Genet s'acharne à décrire dans les lettres qu'il envoie à Roger Blin lors de la création de sa pièce au Théâtre de l'Odéon, c'est un théâtre qui sache enfin se libérer de l'imitation du "réel", comme il ne manque pas de le souligner : "Il s'agit, bien sûr, d'un comportement théâtral, et j'ai pris soin de préciser que la scène s'oppose à la vie" (28).

Pour que cette radicalisation du théâtre comme art de l'invention se réalise, il faut aussi que le comédien montre son personnage comme un rôle, et non comme la copie-substance d'un être. La pseudo-identité du personnage doit ici s'abolir au profit du masque. Car, si les personnages ne sont pas dédoublés dans cette dernière pièce par la prise de rôles, les acteurs sont sommés de jouer plusieurs personnages au cours de la représentation. "Chaque acteur, indique le dramaturge, sera tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes" (29). Cette indication met l'accent sur la production du personnage sur scène comme signe artificiel et ne l'envisage pas comme l'incarnation d'une personne confondue avec l'acteur. Genet revient d'ailleurs à cette exigence dans les lettres à Roger Blin où il demande au metteur en scène d'inventer les gestes de la vieillesse, au lieu de les imiter :

27 Ibid.

28 Ibid., p. 228.

29 P, 162.

Pour le notable trouver un gamin de dix-huit ans, avec une barbe blanche carrée, des cheveux blancs artificiels. Il faut que ce comédien gamin grimé invente les gestes de la vieillesse. Sinon, c'est foutu (30).

Tout est donc mis en oeuvre dans Les Paravents pour échapper à la tyrannie du "réel", pour lui substituer un autre "réel" tout aussi manifeste, mais d'autant plus captivant qu'il est soumis aux seuls impératifs de l'imaginaire : celui de la scène où le jeu est l'unique forme d'existence possible. "S'il est bien vrai que je suis un prisonnier, écrivait déjà le narrateur de Notre-Dame-des-Fleurs, qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu" (31). Sur le plan biographique, l'importance que Genet accorde au rôle s'explique peut-être par le fait qu'il a commencé à écrire en prison où la liberté d'imaginer ses compagnons de cellule selon ses phantasmes se substitue à la liberté d'action.

C'est parce qu'il se désigne explicitement comme jeu en dehors des contraintes du "réel" que le rôle se distingue également chez Genet comme une mise au jour extrêmement puissante du code théâtral. Plus que tout autre dramaturge contemporain, Genet a affiché le code théâtral pour réduire le personnage aux

30 LRB, 240.

31 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 244.

signes qui le produisent sur scène. Sa tentative est en cela près de celle de la sémiologie qui cherche à cerner le personnage comme un signe qui s'inscrit en propre dans le texte-partition ou comme le résultat d'une pratique spectaculaire qui lui donne sa "flagrance" (32), en laissant de côté le "méta-texte" qui l'entoure pour lui prêter une pseudo-naturalité. "Le personnage textuel n'est jamais tout seul, affirme Anne Ubersfeld, il se présente entouré de l'ensemble des discours tenus sur lui" (33). Elle ajoute : "(...) c'est justement cet ensemble texte + méta-texte qui sous-tend la sacro-sainte notion classique du personnage (...) (34). Or, chez Genet, le personnage n'est jamais rien d'autre qu'un ensemble de signes subsumables au(x) rôle(s) qu'il donne en représentation. Dès la lettre à Pauvert, Genet avertit praticiens et spectateurs qu'"au théâtre, tout se passe dans le monde visible et nulle part ailleurs" (35). La réduction du personnage à "une" essence est insoutenable chez

32 Jean-Loup Rivièrè, "La dèception théâtrale", in Prétex-te : Roland Barthes, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1978, p. 112. A propos des rapports que Barthes a entretenus avec le théâtre, il écrit : "Il y a au théâtre une évidence de l'image à quoi on pourrait opposer une flagrance de la scène, faite d'un frémissement du rideau, de la pesanteur d'un corps, de la découpe d'une lumière. (...) La jouissance théâtrale est l'aller et retour entre ces deux points, scène et image, qualité et légende".

33 Lire le théâtre, op. cit., p. 121.

34 Ibid., p. 122.

35 "Lettre à Pauvert", in Obliques, op. cit., p. 3. C'est moi qui souligne.

Genet qui l'aborde plutôt comme le lieu d'une matérialité signifiante.

Cet intérêt pour la matérialité du personnage se traduit chez le dramaturge par l'importance phénoménale que prend sa propre énonciation dans le texte-partition. On a remarqué en effet que les didascalies ne cessent de croître d'une production à l'autre et que, numériquement parlant, la parole de Genet détrône celle des personnages principaux (*Village et la Mère*) dans les deux dernières pièces (36). Si elle s'explique pour une large part par le parti-pris génétien d'ordonner les signes scéniques qui caractérisent les personnages, cette attention scrupuleuse, voire quasi maniaque, est aussi indissociable de la problématique du rôle dans sa dramaturgie. Car, pour s'être abandonné au vertige du jeu, le personnage génétien n'a plus d'autre recours que d'accuser ouvertement l'illusion qui le compose. C'est à ce niveau précis que la notion de rôle s'appuie sur celle de code théâtral chez Genet, le code étant une instance "essentiellement culturelle" et ne renvoyant qu'à "certains types de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-fait" (37).

36 Cf. notre analyse de la couche didascalique et surtout les chiffres que nous citons, supra, pp. 91-92.

37 Roland Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in L'aventure sémiologique, op. cit., p. 355.

A un point tel d'ailleurs que le personnage génétien n'est lisible qu'à la lumière de ce code historiquement déterminé qui met en jeu la compétence théâtrale du lecteur-spectateur. Le code théâtral, pour peu qu'on puisse le réduire au singulier, se définit globalement comme un ensemble de signes, perceptible par le lecteur-spectateur, qui s'intègre dans une fiction et s'insère en même temps dans une tradition reconnue comme telle, ayant pour but d'attester l'origine théâtrale de la représentation. C'est, en d'autres termes, un ensemble de signes qui disent "Je suis du théâtre". Ceux-ci sont particulièrement explicites chez Genet dramaturge qui puise abondamment dans le répertoire occidental des signes théâtraux, comme en fait foi l'utilisation courante des cothurnes, des matelassures et des masques dans les trois dernières pièces.

Le code peut aussi se personnaliser et se rapporter à la mythologie de l'auteur. C'est, entre autres, le cas de Yeux-Verts et de Saïd, dans la première et la dernière pièces, qui mettent en scène la fascination de Genet pour le condamné à mort et le traître que l'oeuvre romanesque a révélée, magnifiée, voire mythifiée. Car, si le personnage génétien se codifie ainsi, c'est pour s'abolir en tant qu'entité anonyme ou dépréciée et atteindre à la légende de l'image. Que seraient Yeux-Verts sans sa beauté "d'homme terrible" (38) et son tatouage fait aux

"piqûres d'épingles" (39), Claire sans la robe de bal de Madame, les clients du bordel sans l'"orthopédie" (40) de Madame Irma, Village sans son visage "enduit de cirage" (41), Warda sans ses "parures" (42) somptueuses? Un assassin crapuleux, une domestique condamnée à vivre dans l'ombre de sa maîtresse, des clients anonymes, un Nègre acculé à la réprobation des Blancs et une putain défraîchie. C'est en puisant à même le code théâtral que les personnages se constituent en rôles qui les valorisent en dépit de leur caractère asocial (43). On pourrait dire du personnage génétien ce qu'Artaud affirmait du théâtre : il est "affaire de matérialisation scénique et (...) ne vit que de matérialisation" (44).

Cette insistance sur la matérialité de la scène est peut-être le propre de toute une époque qui s'est insurgée contre

39 Ibid., p. 210.

40 Bn, 115. "La Reine, très en colère : Véritables! Et ceux-là (les costumes), alors? Ceux qui vous enveloppent et vous bandent --toute mon orthopédie!-- et qui sortent de mes placards, ils ne sont pas véritables. Pas véritables! Pas véritables!"

41 PJN, 77.

42 P, 172.

43 Genet explique d'ailleurs ce renversement des valeurs établies en évoquant son homosexualité. "L'homosexualité place l'homosexuel au ban de la société et, pour cette raison, dit-il, l'oblige à défier les valeurs sociales", "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 19.

44 Le théâtre et son double, op. cit., p. 163.

l'enseignement naturaliste qui avait fait du personnage théâtral un apôtre du "réel" et le porteur d'une identité inébranlable. Déjà, Claudel pose l'art comme la "négarion" (45) de la vie et cette leçon se fait sentir dans tous les écrits que Genet élabore autour de son théâtre. Le parallèle entre Claudel et Genet apparaît surtout au niveau de la poétisation du Verbe : l'un et l'autre cherche à retrouver un rythme qui se situe au-delà du quotidien. De plus, il ne faut pas oublier que Claudel s'est aussi intéressé aux théâtres d'Orient, notamment le Nô japonais, pour explorer d'autres moyens de rethéâtraliser la scène. C'est cette dernière tendance que Artaud a poussée jusque dans ses extrêmes limites dans un effort de théorisation qui n'a pas trouvé à se concrétiser dans son théâtre. Que Genet ait été ou non conscient des préceptes du Théâtre et son double, comme l'allusion au théâtre balinais dans la lettre à Pauvert le laisse entendre, importe peu. Il suffit de voir qu'Artaud, avant lui, a également renoncé à "l'homme psychologique", "soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes" (46), pour redonner

45 Cf. l'introduction de M. Autrand et J. N. Segrestaa à la 4e journée du Soulier de satin, Paris, Ed. Bordas, 1972, p. 15. "On blâmait, écrit Claudel, cette espèce de psalmodie que je voulais obtenir des acteurs comme dans le plain-chant et que j'ai retrouvée avec tant de joie dans le nô. Comme si l'art n'était pas la négation de la vie! Comme si la poésie n'était pas la négation de la vie! ou plutôt l'art et la poésie sont la vraie vie expressive et douée de sens, tandis que ce qu'on appelle la vie quotidienne n'en est que le rudiment et souvent la caricature".

46 Le théâtre et son double, op. cit., p. 186.

au théâtre une force qu'il avait perdue en s'acharnant à imiter le "réel". Même Brecht, que Genet ne semble guère apprécier (47), a dénoncé le "moi continu" comme un "mythe" (48) inadmissible. Cette volonté de redéfinir le théâtre en dehors des seules limites de l'imitation appartient au discours des dramaturges et praticiens de cette époque, repue du naturalisme à la Antoine.

Et si les adeptes du Théâtre de l'Absurde, selon la commode mais facile étiquette de Martin Esslin, ont affranchi leurs personnages du stéréotype mimétique pour retrouver "une vision intuitive de l'état d'être" (49), Genet, quant à lui, s'est acharné à renchérir sur l'illusion théâtrale qui fonde ses personnages pour les transformer en des "supports d'apparences" (50). Ce qu'opère le théâtre de Genet dans sa quête effrénée d'images, c'est l'abolition de l'identité par l'artifice, sa dissémination par le(s) rôle(s).

47 "(...) Brecht ne dit que des conneries, parce que le Galiléo Galiléi me cite des évidences que j'aurais découvertes sans Brecht", "Entretiens", in Magazine littéraire, op. cit., p. 24.

48 Brecht, Écrits sur le théâtre, Paris, Ed. de l'Arche, [1963], p. 17. "Le moi continu est un mythe, écrit-il. L'homme est un atome qui constamment se dissout et change de forme".

49 Le théâtre de l'absurde, op. cit., p. 385.

50 "Fragments...", in Les Temps Modernes, op. cit., p. 200.

Il n'est d'autre identité du personnage chez Genet dramaturge que celle de l'apparence, et c'est ce que le fonctionnement du rôle dans sa dramaturgie sert à démontrer. Ce n'est ni la recherche de la quintessence de l'être qui intéresse notre auteur, à la manière de Beckett dont les personnages ne semblent avoir rien à jouer sauf pour leur présence sur scène (51), ni l'irruption d'une "inquiétante étrangeté" au sein d'un réel problématique comme ce cadavre qui envahit la scène chez Ionesco (52), mais l'irréalisation totale du personnage dans le(s) rôle(s) qui l'actualise(nt) sur scène. Dès lors, le personnage ne peut plus être défini comme l'expression d'un sujet, si évanescent ou inquiétant soit-il, mais comme la totalité des rôles qu'il assume sur scène, conformément aux indications de Genet. Sur ce chapitre, le théâtre de Genet se situerait aux antipodes de celui de Beckett où la poétisation du discours et le renvoi au code théâtral sont inexistants. On imagine mal les personnages d'En attendant Godot ou de Fin de partie juchés sur des cothurnes.

51 Cf. à cet égard l'analyse pénétrante de Alain Robbe-Grillet, "Samuel Beckett ou la présence sur la scène", in Pour un nouveau roman, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 103. "Le personnage de théâtre, le plus souvent, ne fait que jouer un rôle, comme le font autour de nous ceux qui se dérobent à leur propre existence. Dans la pièce de Beckett, au contraire, tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle".

52 Cf. la pièce Amédée, ou Comment s'en débarrasser.

Signe d'une perte d'unité, associée à "la contrainte moniste" des civilisations monothéistes qui "arrêtent à un certain moment le jeu des signes" (53) à un signifié ultime, que ce dépassement de l'identité par le rôle? Mise en scène éblouissante de la déperdition du moi dans ces "jeux de glaces" (54) où Yeux-Verts se mire dans l'image idolâtre que lui renvoient ses compagnons de cellule, où Claire tend à sa soeur le reflet déformé de Madame, où les clients du bordel se contemplent dans les miroirs de Madame Irma, où les Nègres retournent contre le public blanc son propre discours sur la négritude et où les rebelles arabes imitent le modèle guerrier que leur imposent les colons (55)? Certes, mais peut-être le rôle fonctionne-il plus précisément chez Genet dramaturge comme une tentative extrême de revendiquer la scène comme un lieu d'expression totale où le personnage, libéré du carcan de l'identité dans lequel tout individu "réel" est "enfermé" (56), peut jouer la grande comédie

53 R. Barthes, "L'Express va plus loin avec Roland Barthes", in Le grain de la voix, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 97.

54 Bn, 85.

55 P, 299. Le Lieutenant, à ses soldats : "Que les profils se renvoient des profils et que l'image que vous offrirez aux rebelles soit d'une si grande beauté, que leur image qu'ils ont d'eux ne pourra pas résister. Vaincue. Elle tombera en morceaux. Cassée... Ou comme la glace : fondue. Victoire sur l'ennemi : morale".

56 Psychothérapie de groupe et psychodrame, op. cit., p. 60. "La vie sociale a tendance à attribuer un rôle défini à un individu déterminé, écrit Moreno, si bien que ce rôle devient le rôle majeur dans lequel l'individu est enfermé".

de l'être sans pourtant jamais être personne. En cela, la Divine de Notre-Dame-des-Fleurs, le premier roman de Genet, est l'incarnation par excellence du combat perpétuel du rôle contre l'identité réductrice : "Je suis une autre, dit-elle. Je serai à chaque fois une autre" (57).

Pas surprenant alors, qu'en cette ère des mass media qui multiplient les images de ce monde et qui semblent transformer le spectacle du "réel" en une fiction insaisissable, le personnage génétien exerce une telle fascination (58) et reste d'une étonnante actualité : car ce qu'il ordonne et célèbre avec une fougue exemplaire, c'est le déchaînement de Protée aux multiples apparences contre l'uniformité terrifiante d'un moi à jamais semblable à lui-même et frappé d'ostracisme dès qu'il se met à jouer à "être" un autre, à moins qu'il n'emprunte la voie de la scène qui, comme le remarque Genet, est un lieu où "toutes les libertés sont possibles" (59). Liberté, en fin de compte, de transgresser l'illusion d'une unité du moi pour mettre en scène

57 Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 357.

58 Pas moins de deux mises en scène des pièces de Genet au Centre national des Arts d'Ottawa ces dernières années : Les Bonnes en 1985 et Les Paravents en 1987. Les deux mises en scène sont d'André Brassard.

59 LRB, 222.

--en signes-- "le fictif de l'identité" (60).

60 Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Ed. du Seuil, 1973, p. 98. "Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité".

ANNEXE :
 les dix personnages les plus importants
 de la dramaturgie génétique
 par rapport à la densité des répliques

	Personnage	Pièce	Nombre de répliques	Rang dans pièce	% par rapport au discours total
1.	Irma	Bn	759	1	5,1
2.	La Mère	P	672	1	4,5
3.	Claire	B	531	1	3,5
4.	Solange	B	515	2	3,4
5.	Yeux-Verts	HS	403	1	2,7
6.	Village	N	394	1	2,6
7.	Chef	Bn	366	2	2,4
8.	Archibald	N	325	2	2,2
9.	Maurice	HS	321	2	2,1
10.	Saïd	P	297	2	2,0

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de Jean Genet

Lettre à Léonor Fini, Paris, Éd. J. Loyau, 1950.

Les Bonnes, Paris, Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1954.

"Fragments", in Les Temps Modernes, no 105, août 1954.

Le Balcon, Décines, Éd. L'Arbalète, 1956.

Le Balcon, Décines, Éd. L'Arbalète, 1960.

Les Paravents, Décines, Éd. L'Arbalète, 1961.

The Screens, New York, Grove Press Inc., 1962.

Haute surveillance, Paris, Éd. Gallimard, 1965.

Le Balcon, précédé de "Comment jouer Le Balcon", Décines, Éd. L'Arbalète, 1966.

Lettres à Roger Blin, Paris, Éd. Gallimard, 1966.

"Ce qui est resté d'un Rembrandt, déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes", in Tel Quel, no 80, printemps 1967.

Les Nègres, précédé de "Pour jouer Les Nègres", Décines, Éd. L'Arbalète, [1967].

"L'étrange mot d'...", in Tel Quel, no 30, été 1967.

Haute surveillance, Paris, Éd. Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, [1970].

"A Pauvert", in Obliques, no 2, 1972.

"Une lettre de Jean Genet", in Les Lettres Françaises, no 1429, 29 mars 1972.

Les Bonnes, précédées de "Comment jouer Les Bonnes", Décines, Éd. L'Arbalète, [1976].

Les Paravents, Décines, Éd. L'Arbalète, [1976].

Notre-Dame-des-Fleurs, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, [1976].

Miracle de la rose, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, [1977].

Préface à Les frères de Soledad : lettres de George Jackson,
Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, [1977].

Préface aux Textes des prisonniers de la Fraction Armée Rouge et
dernières lettres d'Ulrike Meinhoff, Paris, Éd. Maspero,
1977.

Œuvres complètes, tome V, Paris, Éd. Gallimard, [1979].

Œuvres complètes, tome II, Paris, Éd. Gallimard, [1980].

Œuvres complètes, tome III, Paris, Éd. Gallimard, [1980].

Œuvres complètes, tome IV, Paris, Éd. Gallimard, [1980].

Journal du voleur, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, [1982].

Poèmes, Décines, Éd. L'Arbalète, [1983].

"Quatre heures à Chatila", in Revue d'études palestiniennes,
no 6, hiver 1983.

"'Adame Miroir, description d'un ballet dansé par Messieurs
Roland Petit, Serge Perrault et Skouratoff sur une musique
de Darius Milhaud", in Théâtre en Europe, no 11, juillet
1986.

Un captif amoureux, Paris, Éd. Gallimard, 1986.

"Une lecture des Frères Karamazov", in La Nouvelle Revue
Française, no 405, 1er octobre 1986.

Haute surveillance, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, 1988.

"J'accuse", in "Les Nègres" au Port de la Lune, Paris, Éd. de la
Différence, 1988.

"L'Art est le refuge...", in "Les Nègres" au Port de la Lune,
Paris, Éd. de la Différence, 1988.

"La ténacité des Noirs américains", in "Les Nègres" au Port de la
Lune, Paris, Éd. de la Différence, 1988.

"Le Bleu de l'Oeil (extrait de scénario)", in "Les Nègres" au Port de la Lune, Paris, Éd. de la Différence, 1988.

"Lettre à Antoine Bourseiller", in "Les Nègres" au Port de la Lune, Paris, Éd. de la Différence, 1988.

2. Études sur l'oeuvre de Jean Genet

Aslan, Odette, Jean Genet, Paris, Éd. Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, no 24, 1973.

-----, "Les Paravents de Jean Genet", in Les voies de la création théâtrale, tome III, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1972.

Banu-Borie, Monique, Aspects mythiques et rituels du théâtre contemporain (Beckett, Genet, Grotowski, Le Living Theatre), doctorat de troisième cycle, Université de Paris III, 1976.

Barthes, Roland, "Jean Genet : Le Balcon (mise en scène de Peter Brook)", in Théâtre Populaire, no 38, 2e trim. 1960.

Bataille, Georges, La Littérature et le Mal, Paris, Éd. Gallimard, 1957.

Baude, Jeanne-Marie, "Les Nègres de Genet, tragédie grecque?", in Travaux de Linguistique et de Littérature, 17, no 2, 1979.

Bonnefoy, Claude, Jean Genet, Paris, Éd. Universitaires, coll. Classiques du XXe siècle, 1965.

Bougon, Patrice, "Un captif amoureux", in L'infini, no 22, été 1988.

Brunel, Pierre, "Tentation et Refus de l'opéra : Les Nègres de Jean Genet", in Travaux de Linguistique et de Littérature, XVIII, no 2, 1980.

Chaudhuri, Una, No Man's Stage : A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

Choukri, Mohamed, Jean Genet in Tangier, New York, The Ecco Press, 1974.

- Coe, Richard N., The vision of Jean Genet, New York, Grove Press Inc., 1968.
- , "Jean Genet : a checklist of his works in French, English and German", in Australian Journal of French Studies, Melbourne, janvier-avril 1969.
- Debevec Henning, Sylvie, Genet's ritual play, Amsterdam, Ed. Rodopvi BV., 1981.
- Deguy, Michel, "Théâtre et réalisme : le cas des Paravents", in Obliques, no 2, 1972.
- Derrida, Jacques, Glas, tome I, Paris, Ed. Denoël/Gonthier, 1981.
- , Glas, tome II, Paris, Ed. Denoël/Gonthier, 1981.
- Dort, Bernard, "Le jeu de Genet", in Théâtre public, Paris, Ed. du Seuil, 1967.
- , "Genet ou le combat avec le théâtre", in Théâtre réel, Paris, Ed. du Seuil, 1971.
- , "Une extrême jubilation", in "Les Nègres" au Port de la Lune, Paris, Ed. de la Différence, 1988.
- Esslin, Martin, "Jean Genet : un palais des miroirs", in Théâtre de l'absurde, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1977.
- Federman, Raymond, "Jean Genet ou le théâtre de la haine", in Esprit, no 391, avril 1970.
- Fichte, Hubert, "Entretiens avec Jean Genet", in Magazine littéraire, no 174, juin 1981.
- Garelli, Jacques, "L'immonde et le non-monde dans l'oeuvre de Genet", in La gravitation poétique, Paris, Mercure de France, 1966.
- Gerber, Barbara Leslie, Jean Genet : The Writer as alchemist. Metamorphoses in fiction and reality, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms, Inc., 1968.
- Gitenet, Jean, "Lecture sémiologique des annotations de décor du tableau 4 du Balcon", in Obliques, no 2, 1972.
- , "Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet", in Obliques, no 2, 1972.

Goldmann, Lucien, "Le théâtre de Genet et ses études sociologiques", in Cahiers Renaud-Barrault, no 57, novembre 1966.

-----, "Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques des Nègres de Jean Genet", in Revue de l'Institut de sociologie, no 3, 1969.

Guattari, Félix, "Genet retrouvé", in Revue d'études palestiniennes, no 21, automne 1986.

Khatibi, Abdelkebir, "Ultime dissidence de Genet", in Figures de l'étranger dans la littérature française, Paris, Ed. Denoël, 1987.

Koltès, Bernard-Marie et alii., La famille des Orties, Nanterre, Ed. Nanterre/Amandiers, 1983.

Lépine, Stéphane, "Les Paravents : le plaisir du jeu", in Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 3e trim. 1987.

Les voies de la création théâtrale, tome IV (dossier sur Les Bonnes, mise en scène de Victor Garcia), Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975.

Magnan, Jean-Marie, Essai sur Jean Genet, Paris, Ed. Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1966.

Marchand, Alain Bernard, "D'un metteur en scène et d'un texte : André Brassard et Les Paravents de Jean Genet", in Cahiers de théâtre Jeu, no 44, 3e trim. 1987.

-----, "D'une image l'autre : Jean Genet, la vie écrite, de Jean-Bernard Moraly", in Cahiers de théâtre Jeu, no 48, 3e trim. 1988.

Masques, no 12 (dossier sur Jean Genet), hiver 1981-1982.

Mauriac, François, "Le cas de Jean Genet", in Le Figaro littéraire, no 153, 26 mars 1949.

McMahon, Joseph H., The Imagination of Jean Genet, New Haven, Yale Univ. Press, 1963.

Megaw, Maggie, "Jean Genet's Haute Surveillance, a Study of the Manuscripts", in Library Chronicle (Austin), 14, 1980.

Millet, Kate, La politique du mâle, Paris, Ed. Stock, 1979.

- Moraly, Jean-Bernard, Jean Genet, la vie écrite, Paris, Ed. de la Différence, 1988.
- Murch, Anne C., "Je mime donc je suis - Les Nègres de Jean Genet", in Revue des Sciences humaines, tome XXXVIII, no 150, avril-juin 1973.
- Naish, Camille, A Genetic Approach to Structures in the Work of Jean Genet, Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- Nugent, Robert, "Sculpture et théâtre : l'influence de Giacometti sur Genet", in Obliques, no 2, 1972.
- Piemme, Michèle, "Espace scénique et illusion dramatique dans Le Balcon", in Obliques, no 2, 1972.
- Pucciani, Oreste, "La tragédie, Genet et Les Bonnes", in Obliques, no 2, 1972.
- Sartre, Jean-Paul, Saint Genet, comédien et martyr, Paris, Ed. Gallimard, [1981].
- Savona, Jeannette L., Jean Genet, London, Macmillan Press, 1983.
- Serreau, Geneviève, "Jean Genet", in Histoire du "nouveau théâtre", Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, [1975].
- Sherzer, Dina, "Frames and Metacommunication in Genet's The Balcony", in Semiotics of Drama and Theatre, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Sichère, Bernard, "L'athéologie de Jean Genet", in L'infini, no 16, automne 1986.
- , "L'athéologie de Jean Genet (suite)", in L'infini, no 17, printemps 1987.
- Thody, Phillip, Jean Genet : A Study of his plays and novels, London, Hamish Hamilton, 1968.
- Thomasseau, Jean-Marie, "Genet et l'anthroponymie maghrébine", in Poétique, no 54, avril 1983.
- Vais, Michel, "Jean Genet", in L'écrivain scénique, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.
- Vasseur, Yves, "Les objets dans Les Bonnes", in Obliques, no 2, 1972.

- Webb, Richard C., Jean Genet and his Critics : an Annotated Bibliography, 1943-1980, London, The Scarecrow Press, 1982.
- Went-Daoust, Y. Yvonne Marie, Le symbolisme des objets et l'espace mythique dans le théâtre de Jean Genet, Oegstgeest, Drukkerij de Kempenaer, 1980.
- Wischenbart, Rudiger et Shahid Barrada, Layla, "Une rencontre avec Jean Genet", in Revue d'études palestiniennes, no 21, automne 1986.

3. Sémiologie et histoire du théâtre

- Abirached, Robert, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Ed. Grasset, 1978.
- Adamov, Arthur, Ici et maintenant, Paris, Ed. Gallimard, 1964.
- André-Carraz, Danièle, L'expérience intérieure d'Antonin Artaud, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1973.
- Aristote (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), La Poétique, Paris, Ed. du Seuil, 1980.
- Artaud, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, [1972].
- Aslan, Odette, L'acteur au XXe siècle, Paris, Ed. Seghers, 1974.
- Bablet, Denis, Les révolutions scéniques au XXe siècle, Paris, Société Internationale d'Art du XXe siècle, 1975.
- Banu, Georges, Bertolt Brecht ou le petit contre le grand, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1981.
- Barrucand, Dominique, La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe, Paris, Ed. Epi, 1970.
- Barthes, Roland, "A l'avant-garde de quel théâtre", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

- , "Les maladies du costume de théâtre", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , "La révolution brechtienne", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , "Les tâches de la critique brechtienne", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , "Le théâtre de Baudelaire", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , "Mère Courage aveugle", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , "Sur La Mère de Brecht", in Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- , Sur Racine, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, [1979].
- , "Diderot, Brecht, Eisenstein", in L'obvie et l'obtus, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- , "Le théâtre grec", in L'obvie et l'obtus, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- Béhar, Henri, Le théâtre dada et surréaliste, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, 1979.
- Benmussa, S., "La déréalisation par la mise en scène", in L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Paris, Ed. Klincksieck, 1974.
- Bogatyrev, P., "Les signes au théâtre", in Poétique, no 8, 1971.
- Brecht, Bertolt, Écrits sur le théâtre, Paris, Ed. de l'Arche, 1963.
- , Petit organon pour le théâtre, Paris, Ed. de l'Arche, [1978].
- Brook, Peter, L'espace vide, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- Brunel, Pierre, Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.
- Burns, Elizabeth, Theatricality : a Study of convention in the theatre and in social life, London, Longman Press, 1972.

- Derrida, Jacques, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in L'écriture et la différence, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1967.
- Dort, Bernard, Lecture de Brecht, Paris, Ed. du Seuil, 1960.
- Elam, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, New York, Methuen, 1980.
- Esslin, Martin, Bertold Brecht ou les pièges de l'engagement, Paris, Union générale d'éditions, 1971.
- , L'anatomie de la critique, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1979.
- Fanchette, Jean, Psychodrame et théâtre moderne, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1971.
- Garelli, Jacques, Artaud et la question du lieu, Paris, Librairie José Corti, 1982.
- Girard, Gilles et alii., L'univers du théâtre, Paris, PUF, 1978.
- Gouhier, Henri, L'essence du théâtre, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1968.
- , Antonin Artaud et l'essence du théâtre, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974.
- , L'oeuvre théâtrale, Paris, Ed. d'Aujourd'hui, [1978].
- , Le théâtre et l'existence, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, [1980].
- Gourdon, Anne-Marie, "Rôle social et rôle théâtral", in Travail théâtral, no 10, octobre-janvier 1973.
- Helbo, André, "Le discours théâtral : une sémantique de la relation", in La relation théâtrale, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980.
- Histoire des spectacles (éd. Guy Dumur), Paris, Ed. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965.
- Ingarden, R., "Les fonctions du langage au théâtre", in Poétique, no 8, 1971.
- Ionesco, Eugène, Notes et contre-notes, Paris, Ed. Gallimard, 1962.

- Issacharoff, Michael, Le spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- Jacquart, Emmanuel, Le théâtre de dérision, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, 1974.
- Jansen, Steen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", in Langages, no 12, 1968.
- , "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", in Orbis Litterarum, XX-VIII, no 4, 1973.
- Jean, Georges, Le théâtre, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- Knapp, Bettina, "An Interview with Roger Blin", in Tulane Drama Review, 7, no 3, printemps 1963.
- Kowzan, Tadeusk, "Le signe au théâtre", in Diogène, no 61, 1968.
- Lafon, Dominique, "Modèle et analyse : l'application du schéma actantiel au récit théâtral", in Incidences, vol. VI, nos 1-2, janvier-août 1982.
- Larthomas, Pierre, Le langage dramatique, Paris, Librairie Armand Colin, 1972.
- Libioulle, A., "La dramaturgie vocale de Michel Puig", in Travail théâtral, no 20, 1975.
- Mannoni, Octave, "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", in Clés pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- Marchand, Alain Bernard, "Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht", in Philosophiques, vol. XV, no 1, printemps 1988.
- Mesguich, Daniel, "L'acteur, le personnage principal", in L'Annuel du théâtre (saison 1981-1982), Paris, Ed. de l'Aire, 1982.
- Monod, Richard, "Les dramaturgies emboîtées", in Travail théâtral, no 27, avril-juin 1977.
- Navarre, Octave, Représentations dramatiques en Grèce, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1929.

- , Le théâtre grec : l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations, Paris, Ed. d'Aujourd'hui, [1975].
- Nicev, Alexandre, L'énigme de la catharsis tragédie dans Aristote, Sofia, Ed. de l'Académie bulgare des sciences, 1970.
- Nietzsche, Friedrich, La naissance de la tragédie, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, 1949.
- Omesco, Ion, La métamorphose de la tragédie, Paris, PUF, 1978.
- Pavis, Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- , "Théorie du théâtre et sémiologie : sphère de l'objet et sphère de l'homme", in Sémiotica, no 16, 1er trim. 1976.
- , Dictionnaire du théâtre, Paris, Ed. Sociales, 1980.
- , "Pour une esthétique de la réception théâtrale", in La relation théâtrale, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- , Voix et images de la scène, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Peskine Bellity, Lynada, Roger Blin (souvenirs et propos recueillis par l'auteur), Paris, Ed. Gallimard, 1986.
- Rastier, François, "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives", in Sémiotica, III, no 4, 1971.
- Roubine, Jean-Jacques, Théâtre et mise en scène (1880-1980), Paris, PUF, 1980.
- Saison, M., "Les objets dans la création théâtrale", in Revue de Métaphysique et de Morale, 79e année, no 2, avril-juin 1974.
- Sartre, Jean-Paul, Un théâtre de situations, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, [1973].
- Scarpetta, Guy, "La dialectique change de matière", in Artaud, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10-18, 1973.
- , L'impureté, Paris, Ed. Grasset, 1985.

- Schechner, Richard, "Genet's The Balcony : a 1981 Perspective on a 1979/1980 Production", in Modern Drama, vol. XXV, no 1, mars 1982.
- Scherer, Jacques, La dramaturgie classique en France, Paris, Librairie Nizet, 1968.
- et alii, Esthétique théâtrale (textes de Platon à Brecht), Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
- Schmeling, Manfred, Métathéâtre et intertexte, Paris, Lettres Modernes, 1982.
- Serreau, Geneviève, Bertold Brecht, Paris, Éd. de l'Arche, 1955.
- Simon, Alfred, Les signes et les songes, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
- , Le théâtre à bout de souffle?, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
- Sollers, Philippe, "La pensée émet des signes", in L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, [1971].
- , "L'état Artaud", in Artaud, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10-18, 1973.
- Somville, Pierre, Essai sur la "Poétique" d'Aristote, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1975.
- Sontag, Susan, "Marat-Sade et Artaud", in L'oeuvre parle, Paris, Éd. du Seuil, 1968.
- , A la rencontre d'Artaud, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1973.
- Souriau, Etienne, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Éd. Flammarion, 1950.
- Strehler, Giorgio, Un théâtre pour la vie, Paris, Ed. Fayard, 1980.
- Tonelli, Franco, L'esthétique de la cruauté, Paris, Éd. Nizet, 1972.
- Truchet, Jacques, La tragédie classique en France, Paris, PUF, 1975.

Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, Paris, Ed. Sociales, [1978].

-----, "Notes sur la dénégation théâtrale", in La relation théâtrale, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.

-----, L'école du spectateur, Paris, Ed. Sociales, 1981.

-----, Autobiographie et Histoire : "Patage du midi" de Claudel, Paris, Ed. Messidor/Temps Actuels, coll. Entaille/s, 1981.

-----, "L'homme du jugement", in L'Art du théâtre, Paris, Actes/Sud, Théâtre national de Chaillot, no 6, hiver et printemps 1987.

-----, "Pédagogie du fait théâtral", in Théâtre, modes d'approche, Paris, Ed. Labor, 1987.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, Ed. Maspero, 1973.

Virmaux, Alain, Antonin Artaud et le théâtre, Paris, Ed. Seghers, 1970.

4. Ouvrages généraux

Aron, Jean-Paul, Les modernes, Paris, Ed. Gallimard, 1984.

Bakhtine, Mikhaïl, Esthétique de la création verbale, Paris, Ed. Gallimard, 1984.

Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Ed. du Seuil, 1953.

-----, Critique et vérité, Paris, Ed. du Seuil, 1966.

-----, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, no 8, 1966.

-----, L'empire des signes, Genève, Ed. d'Art Albert Skyra, 1970.

- , Mythologies, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, [1970].
- , S/Z, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- , Le plaisir du texte, Paris, Ed. du Seuil, 1973.
- , Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Ed. du Seuil, [1975].
- , Fragments d'un discours amoureux, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- , Leçon, Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- , La chambre claire, Paris, Ed. du Seuil, 1980.
- , Le grain de la voix, Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- , Le bruissement de la langue, Paris, Ed. du Seuil, 1984.
- , L'aventure sémiologique, Paris, Ed. du Seuil, 1985.
- Baudrillard, Jean, L'échange symbolique et la mort, Paris, Ed. Gallimard, 1976.
- , De la séduction, Paris, Ed. Galilée, 1979.
- , Cool memories, Paris, Ed. Galilée, 1987.
- Beauvoir, Simone de, La force des choses, tome I, Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, [1977].
- , La force des choses, tome II, Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, [1976].
- Bernard, Michel, Le corps, Paris, Ed. Universitaires, 1976.
- , L'expressivité du corps, Paris, Ed. J. P. Delarge, 1976.
- Buraud, Georges, Les Masques, Paris, Ed. du Seuil, 1948.
- Cocteau, Jean, "Anna la Bonne", in Œuvres complètes, tome VIII, Paris, Ed. Marguerat, 1949.
- , La difficulté d'être, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10-18, [1964].

- , Le passé défini, tome II, Paris, Ed. Gallimard, 1985.
- Courtés, Joseph, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Ed. Hachette, 1976.
- Dufrenne, Mikel, L'oeil et l'oreille, Montréal, Ed. L'Hexagone, 1987.
- Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Ed. Bordas, 1969.
- Eco, Umberto, L'oeuvre ouverte, Paris, Ed. du Seuil, 1965.
- , "Pour une reformulation du concept de signe iconique", in Communications, no 29, 1978.
- Fages, Jean-Baptiste, Comprendre Roland Barthes, Toulouse, Ed. Edouard Privat, 1979.
- Fonagy, Ivan, La vive voix, Paris, Ed. Payot, 1983.
- Foucault, Michel, La volonté de savoir, Paris, Ed. Gallimard, 1976.
- , L'usage des plaisirs, Paris, Ed. Gallimard, 1984.
- , Le souci de soi, Paris, Ed. Gallimard, 1984.
- Genette, Gérard, Introduction à l'architexte, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- , Nouveau discours du récit, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- Goffman, Erving, La mise en scène de la vie quotidienne (I. La présentation de soi), Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- Green, André, Un oeil en trop, Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- Greimas, A. J., Sémantique structurale, Paris, Ed. Larousse, 1966.
- , Du Sens, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- (éd.), Essai de sémiotique poétique, Paris, Ed. Larousse, 1972.

- , "Les actants, les acteurs et les figures", in Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Ed. Larousse, 1973.
- , Maupassant (La sémiotique du texte : exercices pratiques), Paris, Ed. du Seuil, 1976.
- et Courtés, Joseph, Sémiotique (dictionnaire raisonné de la théorie du langage), Paris, Ed. Hachette, 1979.
- Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in Poétique du récit, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1977.
- Helbo, André, "Evidences et stratégies de l'analyse théâtrale", in Semiotics of Drama and Theatre, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Kowzan, Tadeusk, "L'art en abyme", in Diogène, no 96, 1976.
- Kristeva, Julia, Sémiotiké. recherches pour une sémanalyse, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- , "Le sujet en procès", in Polylogue, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- , "Le sujet en procès : le langage poétique", in L'identité, Paris, PUF, 1977.
- , "Modern Theatre Does Not Take (A) Place", in Sub-stance, nos 18-19, 1977.
- , "Le Vréel", in Folle vérité (vérité et vraisemblance du texte psychotique), Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- , Pouvoirs de l'horreur, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1980.
- , Histoires d'amour, Paris, Ed. Denoël, 1983.
- , La révolution du langage poétique, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, [1985].
- , Soleil noir (Dépression et Mélancolie), Paris, Ed. Gallimard, 1987.
- Lacan, Jacques, Écrits, tome I, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, [1970].

- , Écrits, tome II, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, [1971].
- , "Motifs du crime paranoïaque : le crime des soeurs Papin", in Obliques, no 2, 1972.
- Leduc, Violette, La folie en tête, Paris, Ed. Gallimard, 1970.
- Maertens, Jean-Thierry, Ritologiques 1 : Le dessein sur la peau, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978.
- , Ritologiques 2 : Le corps sexionné, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978.
- , Ritologiques 3 : Le masque et le miroir, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978.
- , Ritologiques 4 : Dans la peau des autres, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1978.
- , Ritologiques 5 : Le jeu du mort, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1979.
- Maingueneau, Dominique, Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Paris, Ed. Hachette, 1976.
- , Approche de l'énonciation en linguistique française, Paris, Ed. Hachette, 1981.
- Mallarmé, Stéphane, OEuvres complètes, Paris, Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1984].
- McDougall, Joyce, Plaidoyer pour une certaine anormalité, Paris, Ed. Gallimard, 1978.
- Moreno, Jacob L., Psychothérapie de groupe et psychodrame, Paris, Ed. Retz, 1975.
- Morin, Edgar, Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, Paris, Ed. de Minuit, 1956.
- Ricoeur, Paul, La métaphore vive, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- , Temps et récit, tome I, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Robert, Marthe, L'ancien et le nouveau, Paris, Ed. Payot, [1967].

- Roger, Philippe, Roland Barthes, roman, Paris, Ed. Grasset, 1986.
- Rosolato, Guy, "La Voix : entre corps et langage", in Revue Française de Psychanalyse, tome XXXVIII, I, janvier 1974.
- Roudinesco, Elizabeth, Histoire de la psychanalyse en France, tome I, Paris, Ed. du Seuil, [1986].
- , Histoire de la psychanalyse en France, tome II, Paris, Ed. du Seuil, 1986.
- Sartre, Jean-Paul, L'imaginaire, Paris, Ed. Gallimard, coll. Idées, [1978].
- Sichère, Bernard, Le Nom de Shakespeare, Paris, Ed. Gallimard, 1987.
- Sontag, Susan, "The Pornographic Imagination" in Partisan Review, 34, no 2, printemps 1967.
- Vasse, Denis, L'ombilic et la voix, Paris, Ed. du Seuil, 1974.
- Winnicott, D. W., Jeu et réalité - l'espace potentiel, Paris, Ed. Gallimard, 1975.