

MARIE-CLAUDE HUBERT et MICHEL BERTRAND (dir.), *Jean Genet du roman au théâtre*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles Univers littéraires », 2011. Un vol. de 214 p.

Jean Genet aurait eu cent ans en 2010. Le colloque tenu à cette occasion à l'Université de Provence nous fait redécouvrir de multiples facettes de cet écrivain polymorphe. C'est en effet un auteur riche de contradictions qui apparaît à travers les dix-huit contributions de ce collectif, que l'on pourrait placer sous le signe de deux formules citées respectivement par Benoît Barut et Catherine Brun :

*Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire.¹
Les images, on le sait, ont une double fonction : montrer et dissimuler.²*

Ce « jeu de caché / montré » (B. Barut, p. 48) rappelle les masques qu'affectionnait Genet, qui révèlent tout autant qu'ils cachent car « chaque personnage n'est qu'une blessure disparaissant sous les ornements et apparaissant par eux »³. Michel Bertrand, qui présente Genet comme un « être aux mille identités » (p. 73), voit ainsi en *Notre-Dame-des-Fleurs* un assemblage de fragments, parcelles d'un moi éclaté accédant à l'unité par la littérature et incitant le lecteur à l'autofragmentation. Les légendes qu'il s'est attaché à construire comme autant de masques, Genet voudra pourtant les corriger à travers les entretiens qu'il donne en acceptant de courir ce que Sylvain Dreyer appelle « le risque du dialogue » (p. 49) ; mais même alors, il ne se révèle jamais complètement, cherchant à garder le contrôle sur ces interviews dont il se méfie et multipliant dérobades, dénégations ou minorations. Ses personnages aussi avancent masqués, révélant la « dissociation [...] d'un paraître somptueux et d'un être qui sonne creux » (M. Bertrand, p. 70). La langue peut être un de ces faux-semblants, comme les sociolectes des voyous et des invertis mis en valeur par Pierre-Marie Héron dans son analyse des discours rapportés dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : c'est seulement dans ses pensées que Divine renonce à la mascarade d'un discours outrancièrement féminisé. La personnalité peut donc apparaître diffractée, comme en témoigne la galerie de glaces de *'adame Miroir*, ce ballet conçu par Genet et chorégraphié par Janine Charrat dans lequel trois danseurs sont des projections d'un seul individu. Hélène Laplace-Claverie en analyse le texte de présentation qui, entre livret, cahier de régie et commentaire *a posteriori*, mêle regard d'auteur et de spectateur tout en refusant d'aider le public dans son élucidation du sens ; elle dégage aussi diverses influences de cette œuvre ancrée dans son époque, notamment celle de Claudel pour le motif central du dédoublement.

Alors qu'« à des éclats de vérité se mêlent sans cesse des parcelles de mensonge » (M. Bertrand, p. 67), on assiste ici à la cohabitation d'une chose et de son contraire. Les deux sœurs des *Bonnes* sont partagées entre fusion et haine, entre élan vital et tendance mortifère, paradoxes que l'on retrouve chez les sœurs des *Abysses* de Vauthier, comme le montre Yannick Hoffert qui rapproche ces deux pièces au fort lyrisme inspirées du même fait-divers ; toutes deux, malgré leurs divergences évidentes, « proposent un théâtre de la poursuite de soi, et, en même temps, de la fuite perpétuelle de soi-même » (p. 154), jouant sur « d'incessants

1. Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », [in] *Théâtre complet*, Michel Corvin et Albert Dichy (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 126. Cette formule donne son titre à la communication de B. Barut p. 35.

2. Jean Genet, « Les Palestiniens » (mai 1971), *L'Ennemi déclaré, textes et entretiens*, Albert Dichy (éd.), Gallimard, 1991, p. 89. Cité par C. Brun p. 192.

3. Jean Genet, *Les Paravents*, [in] *Théâtre complet, op. cit.*, p. 650. Cité par B. Barut p. 47.

allers-retours, entre quotidien et stylisation, prosaïque et poétique, désignation du réel et évocation hallucinatoire » (p. 150). B. Barut affirme également dans sa brillante analyse des didascalies que, de même que le réalisme est déformé par sa négation, le texte de régie apparaît à la fois conforme et déformé car à une première strate d'indications assez classiques, d'autres sont ajoutées *a posteriori* (préambules, commentaires, notes...) ; ces indications comparées à un « Palais de miroirs » (p. 40), gageure pour un metteur en scène, sont alors le « lieu d'un rêve scénique [...] réconciliant l'inconciliable » (p. 46). L'usage des tropes conduit également à une cohabitation d'éléments contradictoires, comme le montre Patrice Bougon en établissant un parallèle entre Genet et Lautréamont : tous deux détruisent l'identité de chaque élément dont ils font en même temps autre chose, comme avec le mot-matrice « mer » (mère), qui génère un lexique marin fondamental chez ces deux auteurs mêlant références autobiographiques et régime allégorique. Le mouvement détruire / reconstruire est alors le principe de fonctionnement du texte, ce qui ressort également lorsque Myriam Bendhif-Syllas évoque le passage de la création à la destruction auquel procède un auteur démiurge jouant avec ses créatures fictives à un « jeu de massacre »⁴. C. Brun, quant à elle, rapproche « Quatre heures à Chatila » d'*Hiroshima mon amour*, montrant que les affirmations antinomiques ponctuant le texte de Duras (« tu n'as rien vu / j'ai tout vu ») sont radicalisées car portées par le même locuteur, pour qui le témoin oculaire ne voit jamais vraiment.

L'œuvre de Genet est donc caractérisée par une multiplication de strates. P.-M. Héron note ainsi que des commentaires narratoriels accompagnent toujours les discours rapportés ; ceux-ci étant souvent réduits à des propos isolés à forte puissance dramatique, l'auteur reste en position de contrôle, sans céder trop longtemps la parole à ses personnages. M. Bendhif-Syllas évoque une « confusion des instances » (p. 23) dans les récits comme dans le théâtre (elle est d'ailleurs la seule à envisager l'évolution de Genet d'un genre à l'autre, et l'on se permettra de regretter qu'il n'y ait pas davantage de contributions mettant en avant ce passage que laissait pourtant attendre le titre du collectif) : le narrateur omniscient et omnipotent devient tour à tour différents personnages et Genet dramaturge est « à la fois le metteur en scène, le coryphée, l'acteur, le critique et le spectateur » (p. 23) de son texte, tout comme les personnages de son théâtre sont dedans et dehors. Cette lecture métadiscursive permet alors au lecteur ou au spectateur de suivre à la fois les intrigues et leur écriture, ce qui déconstruit l'illusion romanesque ou théâtrale et permet à l'auteur d'affirmer sans cesse sa maîtrise sur sa création. Or une nouvelle strate n'efface pas la précédente même quand elle la contredit (telles les interventions ludiques et gratuites qui, pour B. Barut, s'ajoutent aux indications scéniques sans les annuler). C'est tout l'enjeu des analyses génétiques, qui voient dans le texte de Genet une « œuvre palimpseste » (p. 107), selon la belle formule d'Audrey Lemesle. Celle-ci s'attache à montrer que *Le Balcon* permet une réflexion sur les virtualités de l'écriture car les scènes coupées réapparaissent en sous-texte, implicitement présentes dans la version finale malgré leur retrait par un auteur ne se résolvant jamais à voir son texte comme achevé (au double sens de « terminé » et de « parfait », p. 99) ; la pièce gagne alors progressivement en raffinement, devenant plus elliptique et poétique, en acuité grâce au renforcement de l'image scénique, et en efficacité car les enjeux nés de l'opposition entre l'espace du simulacre et celui du réel sont davantage mis en valeur. Clara Debard, de son côté, se livre à une analyse détaillée des versions de travail des *Bonnes* ayant précédé la création par Juvet, qui permettent d'observer le dialogue entre dramaturge et metteur en scène : ces documents, où l'on voit l'auteur rechercher la déréalisation et la stylisation, sont autant de strates supplémentaires dans un texte qui est déjà un palimpseste d'une première ébauche à six personnages. Eden Viana Martin, étudiant les différentes versions du *Journal du voleur*, montre à son tour que les

4. Jean Genet, « Les Frères Karamazov », *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 216. Cité par M. Bendhif-Syllas p. 27.

étapes de composition sont lisibles dans le texte final. L'auteur joue de la censure pour l'exhiber et donne à lire un texte en travail, notamment par l'usage des notes de bas de page qui constituent une « énonciation dédoublée par un narrateur nouveau, lecteur de sa propre narration » (p. 79) ; la polyphonie de ce « journal de la création » (p. 75) invite alors le lecteur à remonter le chemin des états antérieurs du texte. Enfin, c'est avec les mots d'autrui que Genet tisse ses derniers textes ; C. Brun décrit ainsi « Quatre heures à Chatila » comme une « structure d'accueil d'autres paroles » (p. 187), un « témoignage fragmentaire, éclaté et multiple, kaléidoscopique, diffracté » (p. 188) dans lequel l'autocitation accentue encore le brouillage des sources.

Cette démultiplication de strates conduit à mettre l'écriture à distance et à exhiber le simulacre. Ainsi Olivier Penot-Lacassagne, rapprochant Genet et Artaud, qui ont tous deux questionné la raison d'être du théâtre en rêvant dans la solitude d'un « théâtre impossible » (p. 158), présente l'exacerbation de la théâtralité comme outil de dénonciation de cette « maison d'illusions » (p. 159) : « jeu d'images, le théâtre répète alors les mots et les gestes de la réalité en une cérémonie qui en trahit la facticité », celle-ci étant « plus vraie que le vrai » (p. 159). Gilles Ernst aborde aussi le simulacre à travers l'analyse des rituels mortuaires dans l'œuvre théâtrale : la mort étant dénoncée comme feinte et représentée dans une « logique de scène » entremêlant de multiples références, elle est tournée en dérision, « seule réponse qu'on puisse faire à l'énigme de la mort » (p. 170). Mais après la représentation, « reste la question qu'a posée le simulacre » (p. 172) ; c'est donc de la destruction d'une illusion que naît la conception genetienne de la mort. Ainsi, comme le rappelle Odette Aslan qui compare diverses mises en scène des *Paravents* en insistant sur la dimension sacrée de la pièce, souvent occultée, c'est en crevant un écran de papier que l'on pénètre chez les morts dans la mise en scène de Marcel Maréchal, tandis que les marionnettes utilisées par Frédéric Fisbach accentuent la mise à distance. Marie-Claude Hubert, qui analyse l'évolution de la spatialité dans l'écriture théâtrale de Genet (passant de pièces caractérisées par l'horizontalité à celles où la verticalité inscrit les rapports de pouvoir dans l'espace), rappelle d'ailleurs que le balcon est l'espace du leurre. La pièce à laquelle il donne son titre est une charnière : mettant en scène le passage de la perversité individuelle à la perversité collective, *Le Balcon* illustre sa propre place dans l'œuvre puisqu'il correspond au moment où Genet « abandonne le lieu clos pour porter le drame sur la scène du monde » (p. 138), ce qui entraîne une complexification scénographique. Michel Corvin démontre, lui, que les gros mots et grommelots, qu'on trouve surtout dans *Les Paravents*, sont utilisés comme armes d'une guerre de libération (notamment corporelle et sonore) contre le théâtre de divertissement et permettent une « distanciation anti-aristotélicienne » et une « ironie critique » provoquant « le rire anarchiste qui renvoie toute chose à son vide » (p. 143). A. Lemesle rappelle également que les ajouts successifs du *Balcon* contribuent à une mise à distance parodique, accentuant la théâtralité, le comique et creusant l'écart entre jeu et réalité. Le lecteur risque alors le tournis, ne sachant jamais s'il s'agit d'un « jeu joué avec sérieux » ou d'un « sérieux véritable derrière le jeu » (B. Barut, p. 44). Comme dans les entretiens analysés par S. Dreyer, le dispositif est miné car l'auteur ne cesse d'affirmer que la vérité s'y dérobe ; mais c'est surtout lui-même qui se tient à distance afin de préserver sa singularité en récusant les discours tenus sur lui. Ainsi Genet se défie des apparences, comme le rappelle C. Brun analysant sa méfiance envers la presse dont les images trahissent la réalité ; cela le conduit à interroger « les limites de l'assertion testimoniale » (p. 183) et à envisager la forme du « témoignage artistique », reposant sur la subjectivité et le pouvoir d'évocation de la langue, mise en œuvre dans *Un captif amoureux*.

Genet, donc, se cache en s'exhibant et se révèle sous ses masques, engage à l'adhésion tout en incitant à la distance, à travers une « esthétique de la blague et de la féerie, composée avec rigueur et folie » (M. Bendhif-Syllas, p. 33). Pour cela, il joue bien sûr, comme le

démontrent ces excellentes études, de tous les possibles d'une écriture à double fond. C'est alors en mettant à leur tour du jeu dans la langue que les auteurs de cet ouvrage parviennent à saisir son écriture dans sa subtilité : Stéphane Baquey, qui aborde *Un captif amoureux* sous l'angle de la « poétique du jugement » (p. 195) en mettant en valeur l'intérêt genetien pour la pluralité des récits construisant la réalité historique, préfère parler, s'appuyant sur une formule de Genet lui-même, d'un souci de « justesse » plutôt que de « justice » ; B. Barut montre que le didascale est *commentateur* et « commenteur » (p. 43) et joue sur les deux sens du mot « réflexion », à la fois « méditation et simulacre » (p. 43) ; enfin C. Brun évoque un texte « orienté par une *vision* affranchie de la *vue* » (p. 193). Ainsi se trouve mobilisé, pour parler de cette œuvre, le fameux « déplacement d'objets » (p. 137) en lequel M.-C. Hubert rappelle que Genet voyait le point commun entre vol et poésie.

AGNÈS CAMBIER