

# ***LES BONNES***

de **Jean Genet**

Mise en scène **Bruno Boëglin**

A handwritten signature in black ink that reads "Jean Genet". The signature is written in a cursive, flowing style.

## **DOSSIER PEDAGOGIQUE**

réalisé par **Tiphaine Karsenti** et **Martial Poirson**  
**Enseignants-chercheurs**  
**à l'université Paris X-Nanterre**

**Du 17 septembre au 17 octobre 2004**  
**Théâtre NANTERRE - AMANDIERS**

# TABLE DES MATIERE

<b>INTRODUCTION</b> .....	5
Un inconnu illustre .....	5
Une pièce irréductible qui résiste à l'interprétation.....	5
Un théâtre du rituel et de la cruauté qui défie la dramaturgie .....	6
Une esthétique de la fragmentation.....	6
Une grande tragédie classique.....	7
<b>LE JEU DES TEXTES ET DES CONTEXTES</b> .....	8
<b>I. Notice biographique sur Jean Genet</b> .....	8
Encadré 1 : Chronologie de la vie de Jean Genet.....	9
<b>II. Notice sur le théâtre de Jean Genet</b> .....	13
Encadré 2 : De quelques mises en scène des <i>Bonnes</i> : entre rituel et faits divers .....	14
A l'étranger.....	14
En France.....	14
<b>ENJEUX ET PERSPECTIVES</b> .....	16
<b>I. Analyse séquentielle de l'œuvre</b> .....	16
Propositions de découpages .....	16
Texte 1 : Scène d'ouverture .....	17
QUESTIONS .....	18
Texte 2 : Jeu de rôles .....	18
QUESTIONS .....	20
Texte 3 : Maîtresse et domestiques .....	20
QUESTIONS .....	21
Texte 4 : Pulsions de mort .....	22
QUESTIONS .....	23
Texte 5 : Monologue qui précède le dénouement.....	23
QUESTIONS .....	24
<b>II. Textes échos</b> .....	24
Texte 1 : Jean Genet, « Comment jouer <i>Les bonnes</i> ? » .....	25
Texte 2 : Jean Cocteau, « Anna la bonne » .....	26
Texte 3 : Rapports de police, de médecins légistes et récits de la presse à scandale sur l'affaire Papin .....	28
Rapport du greffier Bouttier.....	28
Médecin légiste .....	28
Journaliste de la Sarthe .....	28
<b>III. Textes rebonds</b> .....	29
Texte 1 : Philippe Adrien, à propos de sa mise en scène des <i>Bonnes</i> à la Comédie-Française .....	29
Texte 2 : Oreste Pucciani, « La tragédie, Genet et <i>Les Bonnes</i> » .....	30
Texte 3 : Jacques Lacan analyse l'affaire Papin .....	32
Contre-champ :.....	33
Film 1 : <i>La Cérémonie</i> de Chabrol (Franco-allemand, 1995) .....	33
Film 2 : <i>Gosford Park</i> , de Robert Altman (Allemand, Anglais, Italien, allemand, 2001).....	34
<b>LA PAROLE AUX ARTISTES INTERPRETES</b> .....	36
<b>I. Entretiens inédits</b> .....	36
1. Entretien avec Bruno Boëglin, metteur en scène et comédien en charge du rôle de Madame .....	36
PARTIE I : DU COTE DU TEXTE.....	36
PARTIE II : DU COTE DU SPECTACLE .....	41
PARTIE III : DU COTE DU JEU DRAMATIQUE.....	43
PARTIE IV : DU COTE DU PUBLIC.....	44
Encadré 3 : Notice biographique, artistique et témoignages sur Bruno Boëglin (né en 1951) .....	45
Encadré 4 : Chronologie des spectacles réalisés par Bruno Boëglin .....	46
2. Entretien avec les comédiennes, Judith Henry (Solange) et Odille Laura (Claire) .....	47
Encadré 5 : Notice biographique et artistiques sur les comédiennes.....	48

Judith Henry (Solange).....	48
Odille Lauria (Claire).....	48
<b>II. Entretiens d'archives</b> .....	49
Entretien filmé avec Bertrand Poirot-Delpech, réalisé en 1982.....	49
<b>MATERIAUX POUR L'ANALYSE</b> .....	61
<i>Groupement 1 : Jean Genet, Lettres à Roger Blin (extraits choisis)</i> .....	61
<i>Groupement 2 : Sélection de textes de Jean Genet sur l'esthétique et la politique</i> .....	64
L'artiste, la morale et la politique .....	64
Révolution artistique, révolution politique .....	64
L'acte théâtral .....	65
Qu'est-ce que la tragédie? .....	65
Le héros tragique .....	65
Théâtre et mythe .....	66
Réinventer le lieu théâtral .....	66
Une représentation unique .....	67
Costume et maquillage .....	67
Pour un irréalisme du jeu .....	68
Un art de l'ascèse .....	69
Un jeu intériorisé .....	69
Le rôle du spectateur .....	70
Jean Genet, <i>Lettre à Pauvert</i> .....	70
<i>Groupement 3 : Sélection de textes sur le théâtre de Jean Genet</i> .....	72
<i>Texte de Jean-Paul Sartre</i> .....	72
A propos des <i>Bonnes</i> .....	72
<i>Texte de Bernard Dort</i> .....	73
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	79
<b>I. Editions de référence :</b> .....	79
Pour les oeuvres complètes.....	79
Pour les oeuvres de théâtre .....	79
<b>II. Textes de Jean Genet :</b> .....	80
1. Romans et nouvelles.....	80
2. Poésie .....	80
3. Essais .....	80
4. Mémoires, correspondance et entretiens.....	80
<b>III. Textes sur Jean Genet</b> .....	81
1. Ouvrages.....	81
2. Revues.....	81
<b>IV. Textes sur Les Bonnes</b> .....	81
<b>V. Médiathèque</b> .....	82
Filmographie .....	82
Sites Internet.....	82
<b>ALBUM PHOTOGRAPHIQUE</b> .....	83



« Aimer un assassin. Aimer commettre un crime de connivence avec le jeune métis sur la couverture du livre déchiré. Je veux chanter l'assassinat, puisque j'aime les assassins. Sans fard le chanter. Sans prétendre, par exemple, que je veuille obtenir par lui la rédemption, encore que j'en aie grande envie, j'aimerais tuer. Je l'ai dit plus haut, plutôt qu'un vieux, tuer un beau garçon blond, afin qu'unis déjà par le lien verbal qui joint l'assassin et l'assassiné (l'un étant grâce à l'autre), je sois, aux jours et nuits de mélancolie désespérée, visité par un gracieux fantôme dont je serais le château hanté. Mais que me soit épargnée l'horreur d'accoucher d'un mort de soixante ans ou qui serait une femme, jeune ou vieille. J'en ai assez de satisfaire sournoisement mes désirs de meurtre en admirant la pompe impériale des couchers de soleil. Assez mes yeux s'y sont baignés. (...)

Déjà l'assassin force mon respect. Non seulement parce qu'il a connu une expérience rare, mais qu'il s'érige en dieu, soudain, sur un autel, qu'il soit des planches basculantes ou d'air azuré. Je parle, bien entendu, de l'assassin conscient, voire cynique, qui ose prendre sur soi de donner la mort sans en avoir référé à quelque puissance, d'aucun ordre, car le soldat qui tue n'engage pas sa responsabilité, ni le fou, ni le jaloux, ni celui qui sait qu'il aura le pardon ; mais bien celui que l'on dit réprouvé, qui en face que de soi-même, hésite encore à se regarder au fond d'un puits où, les pieds joints, en un bond d'une risible audace, il s'est, curieux prospecteur, lancé. Un homme perdu. »

Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1948.



Genet par Giacometti

# INTRODUCTION

« C'est facile d'être bonne, et souriante, et douce.  
Quand on est belle et riche !  
Mais être bonne quand on est une bonne ! »  
Jean Genet, *Les Bonnes*, 1947

C'est la première fois que Bruno Boëglin met en scène et interprète le théâtre de Jean Genet, à la suite d'une commande qui lui a été passée. C'est donc une rencontre à plus d'un titre, puisqu'il est aussi comédien dans le spectacle, où il joue le rôle de Madame. C'était déjà à la suite d'une commande de Louis Jovet que Jean Genet avait réadapté son texte des *Bonnes*, qui portait alors le titre de *La Tragédie des confidentes*. Le metteur en scène propose ici une vision nouvelle et « déterritoriélisée » de l'œuvre, renouant avec la tragédie classique pour entrer dans ce texte de celui qu'on peut qualifier de « classique contemporain ».

## Un inconnu illustre

Lorsque Louis Jovet, alors au sommet de sa gloire présente, le 19 avril 1947, au théâtre de l'Athénée, la première mise en scène des *Bonnes*, l'année même de la publication du texte, l'œuvre de l'auteur, Jean Genet, qui jouit pourtant d'une notoriété de scandale, en raison de son passé tumultueux de délinquant, est presque inconnue du public. Et pourtant, seulement quatre ans après, le critique G. Suarès peut dire, dans une émission radiodiffusée du 25 avril 1951, que « [j]amais écrivain n'a eu si grande notoriété en si peu de temps ».

Le spectacle des *Bonnes*, qui marque véritablement l'entrée en littérature de l'auteur polygraphe, n'est pas pour rien dans ce succès éclair, bien que l'auteur lui-même évoque une réception marquée par un climat de « réprobation générale ». Jean Cocteau soutient inconditionnellement l'auteur dramatique, qui n'est déjà plus tout jeune, et Jean-Paul Sartre évoque, lors d'une conférence de presse aux Etats-Unis, un « véritable génie littéraire en France ».

Le « cas Jean Genet », selon l'expression de François Mauriac, est né. Et pourtant, Genet ne cessera d'afficher une certaine désinvolture envers le théâtre, comme en 1950, devant la presse, où il affirme qu'« écrire des pièces est une vaste plaisanterie ». Ailleurs, le ton est cependant plus incisif et polémique, qui se définit comme une alternative : « Mots et situations qu'on dit grossiers se sont pressés, réfugiés chez moi, dans mes pièces, où ils ont reçu un droit d'asile. Si mon théâtre pue c'est parce que l'autre sent bon ».

## Une pièce irréductible qui résiste à l'interprétation

La pièce échappe très largement à toute forme de catégorisation. L'auteur lui-même, dans son très provocateur texte liminaire « Comment jouer *Les Bonnes* ? », anticipe et désavoue la plupart des tentatives, qui sont aussi des tentations, d'interprétation, comme pour se défendre de tout réductionnisme critique.

Non pas que la figure de la domesticité soit nouvelle dans l'œuvre de Genet. Il lui a même fait une place importante dans *Pompes funèbres*, affirmant à propos des domestiques : « Leur corps est sans consistance. Ils passent. Ils sont passés. Ils ne rient jamais : ils pleurent. Toute leur vie pleure (...) ». C'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur fait de cette figure de l'exclusion intérieure un personnage clef de son ouvrage, tout comme dans *Les*

*Bonnes*. Figures de l'altérité que ces femmes de service, tout comme le seront bientôt les comédiens noirs des *Nègres* ou les colonisés arabes du *Balcon*.

« Deux bonnes aiment et haïssent à la fois leur patronne. Elles ont dénoncé l'amant de celle-ci par des lettres anonymes. Apprenant qu'on va le relâcher, faute de preuves, et que leur trahison sera découverte, elles tentent une fois de plus d'assassiner Madame, échouent, veulent s'entre-tuer ; finalement, l'une d'elles se donne la mort, et l'autre, seule, ivre de gloire, tente de s'égalier par la pompe de ses attitudes et de ses paroles au destin magnifique qui l'attend. ». C'est ainsi que Jean-Paul Sartre résume, dans *Saint-Genet, comédien et martyr*, l'intrigue de la pièce, toute entière orientée par la symbolique du fait divers (l'affaire des sœurs Papin, référence très lointaine et entièrement transformé) érigé en sacrifice rituel, en « cérémonie », selon le terme du film de Chabrol, librement adapté, lui aussi, du fait divers.

Dialectique avortée du maître et de l'esclave, la pièce dit l'impossible retournement du rapport de force entre dominants et dominés, ou si l'on veut, reprenant, pour la détourner, la structure canonique de comédie, entre « maître et serviteur ». Et pourtant, tout placage d'un contenu social ou politique doit être, d'emblée, proscrit, comme nous y invite l'auteur lui-même : il ne s'agit en aucun cas, affirme-t-il, d'un « plaidoyer sur le sort des domestiques », mais bien plutôt d'une « architecture de vide et de mots », comme le dit Archibald dans *Les Nègres*.

## **Un théâtre du rituel et de la cruauté qui défie la dramaturgie**

Genet n'a jamais caché une certaine fascination pour la liturgie et la messe chrétienne, qu'il qualifie de « plus haut drame moderne ». Pulsions de mort, fratricide, sadisme, autodestruction, humiliation, régression... tout porte à voir dans cette pièce, qui retrouve en condensé, comme l'ensemble de l'œuvre dramatique de l'auteur, la sauvagerie d'un théâtre primitif, enfin libéré et affranchi du carcan des règles de la dramaturgie, un jeu de rôles sinistre qui tourne à la cérémonie funèbre, un dévoilement des artifices tout à la fois du théâtre et du cœur humain, enfin mis à nu... Jamais très loin d'Antonin Artaud, il réalise une oeuvre axée sur la transgression, la « cruauté » et la mort. C'est seulement à ce prix que la scène peut (re-)devenir, selon les termes mêmes de Genet, « ce lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles ».

## **Une esthétique de la fragmentation**

En définitive, c'est un « anti-théâtre du monde », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, que vise Genet, à travers la mise en évidence de la théâtralité et l'exaltation tantôt jubilatoire, tantôt inquiétante de l'artifice sous toutes ses formes : sorte de parti-pris des choses qui donne vie à l'accessoire, comme se plaisait à le rappeler Roger Blin, en même temps qu'il la confisque au personnage, qui devient un pur agir dépouillé de toute psychologie.

Plusieurs versions du texte, comportant des différences notables (la version de 1947, les fragments de dactylogrammes...), un texte de réflexion sur les conditions de représentation (*Comment jouer « Les Bonnes »*) et quelques-unes des mises en scènes les plus prestigieuses (Louis Jouvet, Victor Garcia, Alain Ollivier, Alfredo Arias, Philippe Adrien...) ont vite fait de cette pièce, en très peu de temps, un des « classiques contemporains » du théâtre de langue française.

## **Une grande tragédie classique**

La mise en scène que propose aujourd'hui Bruno Boëglin et son assistant Dominique Bacle s'affranchit de ce lourd héritage à la fois historique et esthétique, en prenant le texte à bras le corps : convaincu qu'« on ne s'approprie pas le théâtre de Jean Genet », il fait fi de la « pure provocation » du texte liminaire de Genet et des nombreuses *didascalies* de la pièce, persuadé que « Genet aurait été sans doute un très mauvais metteur en scène ». Il se libère également non seulement du référent historique supposé (le fait divers crapuleux), mais encore des difficultés d'établissement de ce texte maintes fois réécrit.

Sa mise en scène cherche en outre à « déterritorialiser » la pièce, et renoue avec une lecture dramaturgique « classique » du texte, à la lumière de Racine et Strindberg. Mais c'est pour rendre sensible la profonde ambivalence de ce texte, en mettant en avant la dimension symbolique de ce grand théâtre mystique et sacrificiel où il s'agit d'« incarcérer » le public...

**Tiphaine Karsenti & Martial Poirson**

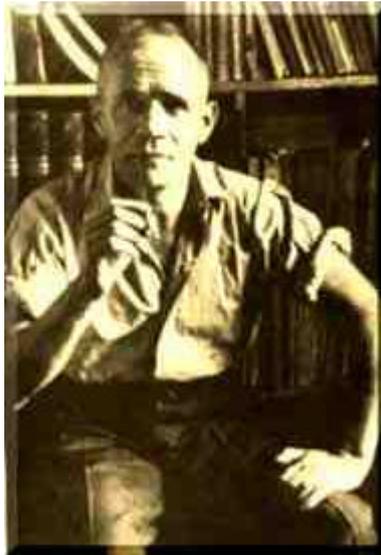
# LE JEU DES TEXTES ET DES CONTEXTES

« *Ma vie visible ne fut que feintes bien masquées* »

Jean Genet

## ***I. Notice biographique sur Jean Genet***

### **Jean Genet (1910 - 1986)**



*Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas.*

*Je saurai donc quelques renseignements sur mon origine, me dis-je, et je me rendis rue d'Assas. Le 22 était occupé par la Maternité.*

*On refusa de me renseigner.*

Jean Genet naît le 19 décembre 1910 à Paris. Orphelin, il est placé dans une famille d'accueil. A la suite d'une série de fugues et de délits mineurs, il connaît sa première expérience carcérale à quinze ans avant d'être mis en détention jusqu'à sa majorité à la colonie pénitentiaire de Mettray.

À dix-huit ans, pour quitter la colonie, il s'engage dans l'armée. Il déserte en 1936 et quitte la France. Durant un an, il vagabonde à travers l'Europe avec de faux papiers. De retour à Paris, il fait l'objet, en l'espace de sept ans, d'une douzaine d'inculpations pour désertion, vagabondages, falsification de papiers et vols. Il est incarcéré à la centrale de Fresnes,

lorsque, à l'automne 1942, son premier poème, *le Condamné à mort*, est imprimé à ses frais. C'est également en prison qu'il rédige la même année *Notre-Dame-des-Fleurs* et l'année suivante, *le Miracle de la rose*. Il est sur le point d'être condamné à la relégation perpétuelle lorsque Jean Cocteau intervient en sa faveur devant les tribunaux. Il est libéré en 1944.

De 1945 à 1948, il écrit coup sur coup trois romans, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest* et *Journal du voleur*, un recueil de poèmes, un ballet et trois pièces de théâtre : *Haute Surveillance*, *les Bonnes* et *Spendid's*. Sur une pétition d'écrivains lancée par Cocteau et Sartre, il obtient enfin une grâce définitive en 1949.

Entre 1955 et 1961, Genet écrit et publie *le Balcon*, *les Nègres* et *les Paravents* qui le placent au premier rang des dramaturges contemporains. Malgré l'intérêt qu'il manifeste pour la création des *Paravents* à Paris en 1966 et la publication de ses *Lettres à Roger Blin*, il connaît une période de dépression et même une tentative de suicide.

À partir de décembre 1967, il entreprend un long voyage en Extrême-Orient. A son retour en France, il est surpris par les événements de mai 1968. Il publie alors en hommage à Daniel Cohn-Bendit son premier article politique. Mais la grande année politique de Genet sera 1970 avec sa participation aux États-Unis, pendant trois mois, au mouvement des Black Panthers. Dans le même temps, il commence la rédaction d'un ouvrage relatant ses séjours dans les camps palestiniens et auprès des Black Panthers, ouvrage qu'il abandonnera et reprendra plusieurs fois avant d'aboutir, quinze ans plus tard, à la publication d'*Un captif amoureux*.

En septembre 1982, il se trouve par hasard à Beyrouth lorsque sont perpétrés les massacres dans les camps palestiniens de Sabra et de Chatila. Genet rédige alors le plus important de ses textes politiques : *Quatre heures à Chatila*.

Atteint d'un cancer de la gorge depuis 1979, il meurt le 15 avril 1986.

### **Encadré 1 : Chronologie de la vie de Jean Genet**



**19 décembre 1910.** Naissance de Jean Genet à la maternité Tarnier au 89 de la rue d'Assas, à Paris; fils de père inconnu et de Camille Gabrielle Genet, gouvernante, âgée de 22 ans.

**28 juillet 1911.** Camille Genet abandonne son fils à l'Hospice des Enfants Assistés, rue Denfert-Rochereau, à Paris. L'enfant devient pupille de l'Assistance publique, reçoit le matricule 192.102 et est placé jusqu'à l'âge de 13 ans chez des parents nourriciers, Charles et Eugénie Régnier, petits artisans du village d'Alligny, dans le Morvan.

**10 septembre 1911.** Il est baptisé à l'église d'Alligny. Par la suite, il recevra tout au long de son enfance une éducation catholique.

**24 février 1919.** Mort à Paris de sa mère Camille Genet, âgée de trente ans, touchée par une épidémie de grippe espagnole.

**Septembre 1920.** Membre de la chorale et enfant de chœur à l'église, Jean Genet suit les cours de l'école communale d'Alligny, située juste à côté de sa maison. Premiers chapardages : livres, crayons et friandises. Parmi ses condisciples, on relève les noms de Cullaffroy, Lefranc et Querelle, patronymes des héros de ses futurs romans ou pièces de théâtre.

**30 juin 1923.** Il est reçu premier de la commune, avec la mention "Bien", aux épreuves du Certificat d'études primaires.

**17 octobre 1924.** Grâce à ses bons résultats, il échappe au sort de valet de ferme et est envoyé à l'École d'Alembert, centre d'apprentissage de l'Assistance publique en Seine-et-Marne, où il doit recevoir une formation de typographe. Il s'en évade dix jours plus tard après avoir confié à ses camarades son désir de partir en Amérique ou en Egypte. Retrouvé le 3 novembre à Nice, il est renvoyé sur Paris.

**Avril 1925.** Placé comme secrétaire auprès du compositeur aveugle René de Buxeuil, il détourne et dilapide dans une fête foraine une somme d'argent. Il est inculpé d'abus de confiance et mis en observation à Sainte-Anne dans un service de psychiatrie infantine. Le psychiatre décèle chez l'adolescent "un certain degré de débilité et d'instabilité mentale qui nécessitent une surveillance spéciale". Traitement de neuropsychiatrie.

**6 mars 1926.** Après deux placements suivis de deux fugues, Jean Genet est écroué durant trois mois à la prison de la Petite Roquette à Paris avant d'être jugé et acquitté.

**2 septembre 1926.** Après une nouvelle fugue et 45 jours d'incarcération à Meaux, il est confié par le Tribunal, jusqu'à sa majorité, à la Colonie agricole pénitentiaire de Mettray, à dix kilomètres de Tours. Évoqué principalement dans *Miracle de la Rose* et le *Langage de la Muraille* (scénario inédit : " le bague d'enfants "). Mettray demeure le haut lieu de l'histoire et de l'œuvre de Genet.

**1er mars 1929.** Pour quitter Mettray, il devance l'appel et s'engage dans l'armée pour deux ans. Affecté dans un régiment du Génie, il se porte volontaire pour " tourner dans les cinémas ".

**28 janvier 1930.** Il embarque à Marseille et arrive une semaine plus tard à Beyrouth, puis rejoint sa garnison détachée à Damas où il demeure onze mois, affecté à la construction d'un petit fort. Premier contact avec le monde arabe auquel il restera attaché toute sa vie.

**1er janvier 1931.** Rendu à la vie civile, il effectue un premier voyage en Espagne mais réintègre l'armée le 16 juin. Volontaire pour partir au Maroc, il est versé dans les Tirailleurs marocains en garnison à Meknès.

**23 juin 1931.** Il quitte la France pour le Maroc où il va demeurer 19 mois, d'abord à Midelt, puis à Meknès.

**16 juin 1933.** Libéré et de retour à Paris, il rend visite à André Gide et prépare un nouveau voyage pour la Lybie.

**Décembre 1933.** Après avoir traversé la France à pied, il vagabonde en Espagne.

**24 avril 1934.** Il s'engage pour la troisième fois dans l'armée pour une période de trois ans. Il est affecté dans un régiment de Tirailleurs algériens en garnison à Toul.

**15 octobre 1935.** Sans attendre la fin du contrat précédent, il signe un nouvel engagement pour 4 ans. Dans l'espoir d'être envoyé en Afrique du Nord, il change de corps et est affecté dans un régiment d'élite, le Régiment d'Infanterie Coloniale du Maroc, basé à Aix-en-Provence.

**18 juin 1936.** Jean Genet déserte et entame, pour fuir les autorités militaires, un long périple à travers l'Europe, retracé dans *Journal du Voleur*. D'arrestation en expulsion, il traverse l'Italie, l'Albanie, la Yougoslavie, l'Autriche, la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Allemagne et la Belgique. Il est de retour à Paris en juillet 1937.

**21 septembre 1937.** Première condamnation pour vol de mouchoirs à la Samaritaine. En l'espace de sept ans, Genet va faire l'objet d'une douzaine d'inculpations pour désertion, vagabondages, falsifications de papiers et vols. Il vit principalement de la revente de livres volés dans des librairies.

**Janvier 1942.** Il commence la rédaction de *Notre-Dame-des-Fleurs* à Fresnes. En mai, condamné à 8 mois de prison pour vol de livres, il écrit le poème *Le condamné à mort*, qu'il fait imprimer à ses frais. Premières esquisses de *Haute Surveillance*.

**15 février 1943.** Grâce à deux jeunes intellectuels rencontrés alors qu'il tient une caisse de bouquiniste sur les quais, il est présenté à Jean Cocteau qui a lu *Le Condamné à Mort*. D'abord choqué par *Notre-Dame-des-Fleurs*, Cocteau se reprend, prend la mesure de l'œuvre, et tâche de lui trouver un éditeur.

**1er mars 1943.** Jean Genet signe son premier contrat d'auteur avec Paul Morihien, secrétaire de Cocteau qui va éditer clandestinement, en collaboration avec Robert Denoël, *Notre-Dame-des-Fleurs* à la fin de l'année.

**19 juillet 1943.** Pour éviter à Genet la peine de la "relégation perpétuelle", Cocteau le présente à la barre du Tribunal comme "le plus grand écrivain de l'époque moderne". Rédaction de *Miracle de la Rose*.

**28 décembre 1943.** Au terme de treize condamnations, Genet se retrouve au Camp des Tourelles, antichambre des camps de concentration sous le contrôle de la Milice. Marc Barbezat, éditeur de la prestigieuse revue *L'Arbalète*, lui rend visite. Les premières copies de l'édition originale de *Notre-Dame-des-Fleurs* circulent "sous le manteau".

**14 mars 1944.** Grâce à de nombreuses interventions, Genet est libéré. En avril, un fragment de *Notre-Dame-des-Fleurs* est publié dans la revue *L'Arbalète*. Première rencontre avec Jean-Paul Sartre. En septembre, début de la rédaction de *Pompes funèbres*.

**1946.** Rédaction de *Haute surveillance*, des *Bonnes* et achèvement de *Querelle de Brest*. *Miracle de la Rose* est publié par Marc Barbezat.

**19 avril 1947.** Création par Louis Jovet à l'Athénée des *Bonnes*. Jean Genet reçoit le prix de la Pléiade. Édition anonyme de *Pompes Funèbres* et de *Querelle de Brest*.

**1949.** Refusé par la radio, le texte de *Enfant criminel* est édité par Paul Morihien. *Haute surveillance* est créée au Théâtre des Mathurins par Jean Marchat. *Journal du Voleur* est publié aux Éditions Gallimard. A la suite d'une pétition lancée à l'initiative de Sartre et de Cocteau, le président Vincent Auriol accorde à Jean Genet une grâce définitive : il ne retournera plus en prison.

**1950.** Genet tourne un *Chant d'amour*, seul film qu'il ait entièrement réalisé.

**1951.** Début de la publication des *oeuvres Complètes de Jean Genet* chez Gallimard. Retardé, le premier volume, constitué par la préface monumentale de Sartre, *Saint-Genet comédien et martyr* ne paraîtra qu'un an plus tard. Les textes de Genet sont frappés d'interdit aux U.S.A.

**1954.** *Les Temps Modernes* publient *Fragments*. Depuis cinq ans, Genet n'écrit plus.

**1955.** Reprise d'une intense activité créatrice. Genet compose *Le Balcon*. A la demande du metteur en scène Raymond Rouleau, il interrompt *Le Balcon* pour commencer *Les Nègres*. Il rédige d'un trait une pièce qui ne paraîtra qu'après sa mort, "Elle". Il s'élève contre la présence française en Afrique du Nord. Rencontre de Abdallah pour qui il écrira deux ans plus tard *Le Funambule*.

**1956.** Début de la rédaction des *Paravents* et réécriture des *Nègres*. Publication aux éditions L'Arbalète du *Balcon*, créé l'année suivante à Londres par Peter Zadeck.

**1957.** Troisième réécriture des *Nègres*. Publication dans *Les Lettres nouvelles* de L'Atelier d'Alberto Giacometti, "le seul homme" que Genet dit avoir admiré.

**1958.** Publication des *Nègres* (L'Arbalète). Genet s'installe en Grèce avec Abdallah, travaille sur les *Paravents*, prépare un essai sur Rembrandt.

**1959.** Création des *Nègres* par Roger Blin le 28 octobre au Théâtre de Lutèce avec des comédiens noirs.

**1960.** Seconde édition des *Nègres* avec " Comment jouer Les Nègres ". Création du *Balcon* à Paris - après Londres, Berlin et New York - dans une mise en scène de Peter Brook au Théâtre du Gymnase. Première chute d'Abdallah sur le fil.

**1961.** Publication des *Paravents* (L'Arbalète), créé le 19 mai, à Berlin, par Hans Lietzau. Tournée à Londres et New York des *Nègres* de Roger Blin.

**1962.** Au terme d'un procès retentissant, le Tribunal de Hambourg lève l'interdiction de publication de *Notre-Dame-des-Fleurs* en Allemagne.

**1964.** Suicide d'Abdallah le 12 mars à Paris. Genet déclare qu'il renonce à la littérature et détruit ses manuscrits.

**1966.** Création des *Paravents* le 16 avril à l'Odéon-Théâtre de France dans une mise en scène de Roger Blin. La pièce déclenche un énorme scandale et de nombreuses manifestations. La question de la subvention du théâtre est discutée à l'Assemblée nationale. Sur l'impulsion de Paule Thévenin, Genet publie un recueil de ses lettres à Roger Blin (Gallimard).

**1967.** La revue *Tel Quel* publie deux textes de Genet : "L'Étrange mot d'..." et "Ce qui est resté d'un Rembrandt...". Fin mai : Genet fait une tentative de suicide à Domodossola, ville-frontière italienne. En décembre il entame un grand voyage en Extrême-Orient. Séjour au Japon.

**1968.** De retour en France, il est surpris par les événements de mai et publie, dans *Le Nouvel Observateur*, un texte en hommage à Daniel Cohn-Bendit. Invité à la Convention Démocrate à Chicago, il se rend pour la première fois aux U.S.A. et prend part aux manifestations de la gauche américaine contre la guerre au Vietnam.

**1970.** Il participe à de nombreuses manifestations pour protester contre les conditions de vie des immigrés en France. Invité par les Black Panthers, il entre clandestinement aux U.S.A en mars, donne des conférences dans les universités, assiste aux procès de leur leader, publie des articles dans leurs revues.

En octobre, il part pour le Moyen-Orient sur l'invitation du responsable de l'O.L.P. à Paris. Il prévoit de rester huit jours dans les camps palestiniens : il va y demeurer six mois. Début novembre, il rencontre Yasser Arafat qui lui accorde un laissez-passer et l'engage à porter témoignage sur le drame palestinien.

**1971.** De retour à Paris en mai, il publie son premier texte sur les Palestiniens dans la revue *Zoom* et reprend contact avec les Black Panthers. Il signe la préface de *Frères de Soledad*, lettres de prison de George Jackson, qui sera bientôt assassiné. Il se rapproche également du Groupe d'Information sur les Prisons, animé par Michel Foucault et Daniel Defert. Il revient au Moyen-Orient à la fin de l'année.

**1972.** De plus en plus préoccupé par la question palestinienne, Jean Genet effectue deux séjours en Jordanie avant d'être appréhendé par les autorités nationales. Pris pour un agitateur, il est expulsé en novembre.

**1974.** Privé de visa d'entrée pour les U.S.A., interdit de séjour en Jordanie, Jean Genet se replie sur la France et travaille à un grand livre sur les Palestiniens et les Black Panthers qui ne trouvera sa forme qu'à la fin de sa vie. A Paris, il soutient François Mitterrand lors des élections présidentielles. Après Sartre, Jacques Derrida est le second grand philosophe à consacrer un livre à Genet (*Glas*).

**1977.** Genet travaille sur un scénario de film, *La Nuit venue*, dont il abandonnera le projet l'année suivante. Il publie plusieurs articles politiques dans *L'Humanité* mais c'est un texte publié dans *Le Monde*, le 2 septembre, "Violence et brutalité" qui déclenchera la plus vive polémique.

**1979.** Genet apprend qu'il est atteint d'un cancer à la gorge et entreprend un traitement qui, tout en l'affaiblissant, lui accordera quelques années de sursis.

**1981.** Sa santé s'améliore. Il donne son accord pour la réalisation d'un entretien filmé, tourné par Antoine Bourseiller. Il signe également un contrat pour un nouveau projet cinématographique qui va l'occuper toute l'année : le scénario d'un film retraçant l'histoire de la colonie de Mettray, *Le Langage de la Muraille*.

**1982.** Alors que Fassbinder présente avec succès *Querelle* au festival de Venise, Genet s'installe au Maroc qui va devenir son pays d'adoption. En septembre, il retourne avec Layla Shahid au Moyen-Orient et se trouve à Beyrouth lorsqu'ont lieu les massacres dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila. Témoin de la tragédie, Genet qui n'écrit plus depuis longtemps reprend la plume et rédige le plus important de ses articles politiques, "Quatre heures à Chatila", publié l'année suivante dans la *Revue d'Études Palestiniennes*.

**1983.** Début de la rédaction d'*Un Captif amoureux*. En décembre, Genet reçoit le Grand Prix national des Lettres. Il envoie un jeune Noir recevoir le prix à sa place.

**1984.** Il retourne une dernière fois en Jordanie pour revoir les lieux et les personnages décrits dans son livre. Reprise de sa maladie.

**1985.** Une pièce de Genet, *Les Bonnes* est jouée pour la première fois à la télévision. *Le Balcon* entre au répertoire de la Comédie Française. Au mois de novembre, Genet revient à Paris et remet à son éditeur le manuscrit d'*Un Captif amoureux* qui paraîtra un mois après sa mort.

**1986.** Très affaibli par son cancer à la gorge, il corrige le second jeu d'épreuves de son livre lorsque la mort le surprend dans la nuit du 14 au 15 avril dans une petite chambre d'hôtel près de la Place d'Italie à Paris. Quelques jours plus tard, il est enterré dans le cimetière espagnol qui domine la ville de Larache, au nord du Maroc, face à la mer.

## **II. Notice sur le théâtre de Jean Genet<sup>1</sup>**

On a oublié qu'il y a plus de trente ans, en 1967, un an après le retentissant scandale politique de la création des *Paravents* à l'Odéon, Genet, qui avait 57 ans, avait fait modifier son testament pour y inscrire l'interdiction à tous de représenter son théâtre. Comme l'homme était vaniteux, et l'artiste angoissé, il avait précisé que cette interdiction demeurerait valable « pour trente ans ».

On n'aurait donc le droit de le jouer, ce théâtre explosif, que depuis 1997 si le codicille avait été respecté. Mais Genet était quelqu'un qui se moquait de tout y compris de son propre testament et il laissa faire ; de son vivant, on joua beaucoup ce théâtre exceptionnel et limité dans le nombre (cinq pièces, deux ou trois autres plus abandonnées qu'inachevées). De 1967 à sa mort en 1986, il va assister à des représentations de ses *Bonnes*, de ses *Nègres*, de son *Balcon* et de ses *Paravents* à Madrid, à Marseille, au Brésil, à Berlin, à Londres, partout. Il apprendra, quatre mois avant de mourir, que *Le Balcon* entre au répertoire de la Comédie-Française.

L'écrivain maudit n'arrivait pas à déplaire... Genet, à cet égard, eut moins de chance que Sade et que son contemporain Pasolini qui, eux, connurent la condamnation publique. On aurait dit que, Genet ayant été emprisonné la prison dès 16 ans et ayant vécu son adolescence en colonie pénitentiaire avant de « faire » régulièrement Fresnes et la Santé jusqu'à l'âge de 34 ans, la prison était sortie de lui..., qu'on ne l'y reprendrait pas quoiqu'il fasse. D'ailleurs, le président de la République Vincent Auriol, en lui accordant en 1949 une remise définitive de ses peines, allait officiellement signer le divorce de Genet et du bagne.

On constate (l'entrée du « théâtre complet » à la Pléiade en est l'aboutissement) qu'il y a eu entre Genet et l'institution littéraire un système de protection, non pas mutuel car c'est à son corps défendant qu'il se laissait récupérer, mais un système à sens unique de la part de l'institution sous toutes ses formes (l'affiche des théâtres, les critiques outrées ou émues, le Grand prix national des Lettres, la réputation mondiale, les biographies, l'étude monumentale de Sartre sur Saint Genet comédien et martyr). Genet, c'était entendu, était un grand, un véritable écrivain, maudit mais béni, voyou bienheureux, un ange de la mort traversant son époque avec fracas.

Dans ce Genet du théâtre, j'ai toujours perçu quelque chose de Mallarmé. Oui, Mallarmé, le poète parnassien, le type qui trouve « la chair triste » et qui a « lu tous les livres », le contraire d'un voyou. Comme Mallarmé avec la poésie, Genet avec le théâtre recherchait l'absolu de l'écriture. Il ne s'agissait pas d'une influence (rien n'influçait Genet hormis les mâles hétérosexuels, arabes ou acrobates) mais d'une parenté d'ambition, une filiation de rêve. L'attitude double de Genet (la fatuité et l'angoisse) tenait à la conscience qu'il avait de sa différence, mais aussi à son désir d'atteindre une totalité de l'écriture dramatique. Comme

---

<sup>1</sup> D'après « Jean Genet, un voyou à la Pléiade », texte de Robert Lévesque.

le faisait Mallarmé avec la poésie, il envisageait la représentation théâtrale comme « une fête unique ».

En mettant en scène l'Espagne (*Le Balcon*) et l'Afrique du Nord (*Les Paravents*), les domestiques (*Les Bonnes*), les bagnards (*Haute surveillance*), les Noirs (*Les Nègres*), Genet organise des cérémonies où le spectateur doit faire face à rien de moins que la mort. À Roger Blin qui monte *Les Paravents*, il écrit : « La fête, si limitée dans le temps et l'espace, apparemment destinée à quelques spectateurs, sera d'une telle gravité qu'elle sera aussi destinée aux morts. Personne ne doit être écarté de la fête : il faut qu'elle soit si belle que les morts aussi la devinent, et qu'ils en rougissent ».

L'enfant Genet, dans une famille paysanne d'accueil, avait eu une expérience intime avec le catholicisme et on peut évoquer, au sujet de sa déclaration sur les spectateurs et les morts, la « communion des saints », selon l'imagerie qui veut que cette chaîne, dans la religion chrétienne, relie les vivants et les morts. Oui. Mais Genet était un être non croyant, violent, un poète terroriste que la société tolérait, ses « fêtes » étaient cyniques, diaboliques, accusatrices, définitives ; il disait à Blin vouloir « crever (d'où l'idée des paravents) ce qui nous sépare des morts ». Il ajoutait : « Tout faire pour que nous ayons le sentiment d'avoir travaillé pour eux et d'avoir réussi ».

Il a décrit de différentes façons son ambition. Michel Corvin, qui présente le Théâtre complet dans la Pléiade, signale entre autres celle-ci : « un théâtre où les spectateurs entendraient en s'asseyant que l'on tire derrière eux les verrous : incarcérés avec les personnages ».

En 1957, à son traducteur Bernard Frechtman, il avait exposé une autre ambition, moins fatale mais non moins grande : « Mon rêve serait d'écrire un jour une pièce, ou un livre, aussi beau, à la fois familier et solennel, avec cette élégante emphase, qu'une statue de Giacometti », ce Giacometti qu'il considérait comme le seul homme digne d'être admiré et dont il allait écrire dans *Un captif amoureux* : « Chaque jour Alberto regardait pour la dernière fois, il enregistrait la dernière image du monde ».

Lui, Genet, l'orphelin, voyou et voyant, voleur et voyeur, aura enregistré dans ce théâtre cérémoniel les dernières orgies rituelles du monde : la colonisation, la corruption, la perversion, le racisme, la malédiction, la mort. Avec une très élégante emphase.

## **Encadré 2 : De quelques mises en scène des *Bonnes* : entre rituel et faits divers**

### **A l'étranger**

La pièce a été représentée de nombreuses fois, en France comme à l'étranger, en particulier à New York, dans le *off off* Broadway, en 1964, à Londres, dans la mise en scène de Peter Zadek, en 1952, puis 1956, à Berlin, en 1965, avec le Living Theatre, dans la mise en scène de Judith Malina qui fait jouer les rôles de femmes par des hommes, conformément à la volonté de Genet lui-même.

### **En France**

**1947** : Création, en lever de rideau, avant *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux, dans la mise en scène de Louis Jouvet pour l'Athénée. La pièce fait alors 4 actes et se déroule sur le palier de l'escalier de service. Genet est furieux du divertissement pour riches qu'est devenu sa pièce, où il voulait voir jouer Edith Piaf et Tania Balachova et affirme : « J'ai quitté le théâtre, décidé à ne plus jamais revoir Jouvet. Je l'ai cependant rencontré quelques années plus tard et il m'a dit que j'avais raison ». Décors : Christian Bérard. Distribution : Yvette Etiévant (Claire), Monique Mélinand (Solange) et Yolande Laffont (Madame).

**1954** : Mise en scène par Tania Balachova, qui joue en outre Solange, au Théâtre de la Huchette. Distribution : Tania Balachova (Solange), Arlette Reinerg et Tatiana Moukhine (Claire, en alternance), Alberte Taillade (Madame).

**1971** : Mise en scène par Victor Garcia à l'Espace Cardin. Le metteur en scène a produit un an auparavant une version en espagnol avec la compagnie Nuria Espert. Costumes symbolistes, apparition de Madame depuis les cintres, telle un deus ex machina, décor composé d'un labyrinthe de miroirs et d'un mur mobile de plaques de métal verticales.

Mise en scène de Roland Monod à la Compagnie de Saint-Etienne, en mars, tirant la pièce du côté de l'androgynie et de la religiosité : « Je voudrais que la représentation des *Bonnes* se déroule à la fois comme une parabole et une cérémonie sacrée. Qu'elle ait, si l'on veut, une résonance religieuse ».

Mise en scène de Jean-Marie Patte au Jardin de la Cité Universitaire, en avril : trois hommes aux cranes rasés, vêtus de tenues paramilitaires, évoquant des bonzes, devant un public éparpillé sur un paillason sans siège, se livrent à une cérémonie quasi-religieuse.

**1974** : Le Théâtre des Amandiers, CDN de Nanterre, présente en hommage à Jean-Marie Serreau une reprise de la seconde mise en scène des *Bonnes*. Le programme, très complet, fait le lien entre la pièce et le fait divers, notamment dans un texte signé F. D., dont voici un extrait : « Plus de 20 ans de domesticité à elles deux, d'humiliation, de fruits, de sucres comptés, de gants blancs passés pour vérifier les poussières, de chaussons de feutre glissant en silence pour surprendre l'épaisseur du beurre sur les tartines. (...) La supériorité de la naissance dans l'aisance, l'ordre établi, reconnu de la grosse bourgeoisie, baignant dans le confort matériel où les seuls endroits non chauffés sont la cuisine et la chambre des domestiques. Porter les vêtements usagés de Madame ! – Ma bonne doit être heureuse, je lui donne mes robes ! s'exclamait une spectatrice de l'Athénée. Très bien ! Vous donne-t-elle les siennes ? répondait Genet »<sup>2</sup>.

**1995** : Mise en scène de Philippe Adrien à la Comédie-Française, salle du Vieux Colombier, puis repris en 2000 salle Richelieu. Entrée au répertoire. La pièce est interprétée comme une « *criminal story* ». La mise en scène rompt avec la tentation rituelle et cherche à rendre sensible la « vérité de la fiction ». Le décor de Goury est une chambre art déco des années 1930, dans un style chargé qui évoque l'esthétique « nouveau riche ». Distribution : Jeanne Balibar, remplacée en cours de route par Murielle Mayette (Madame); Catherine Hiegel (Solange); Dominique Constanza (Claire).

**2001** : Mise en scène d'Alfredo Arias, qui a rencontré Genet, au Théâtre de l'Athénée. Le metteur en scène renoue avec la dimension cérémoniale de la pièce, en la plaçant dans un climat de rituel lyrique et fantasmagorique. Exacerbant les névroses des personnages, il fait atteindre la pièce au paroxysme de la folie, sans pour autant occulter le rire. Distribution : Alfredo Arias, Laure Duthilleul et Marilù Marini.

Voici le texte écrit par Alfredo Arias pour définir son interprétation de l'œuvre, et publié dans le *Programme* du spectacle :

« Claire et Solange se parlent à travers un miroir, ou plutôt de part et d'autre d'un miroir à double face. Peu à peu, les tâches auxquelles elles sont condamnées par leur condition de bonnes effacent cette mince séparation.

Les deux femmes vont fusionner dans le dégoût qu'elles éprouvent mutuellement. C'est dans la représentation même de leur destinée de servante qu'elles vont trouver une issue à cette répulsion: en érotisant Madame et Monsieur et en faisant de cette érotisation même une face persécutoire, elles mettent en place un subtil mécanisme théâtral et passionnel qui conduit à la mort.

Le tilleul au Gardénal, poison destiné à Madame, est, à leur insu, réservé à l'une d'elles, Claire. Ainsi, celle qui incarne visuellement Madame va subir son sort dans la réalité représentée et dans une poétique et fatale substitution de rôle.

Le personnage de Madame échappe aux deux bonnes, et, dans le même mouvement, les ramène au niveau de la représentation, leur permettant ainsi, d'accéder à la mort, dans un acte suicidaire. Car la mort de Claire autorise la fusion à laquelle les bonnes aspirent : lorsque l'une d'elles meurt, c'est leur couple qui se fond dans ce geste ultime. »

---

<sup>2</sup> Programme du spectacle *Les Bonnes*, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1974.

# ENJEUX ET PERSPECTIVES

« Si j'avais pensé que la pièce puisse être jouée, je l'aurais faite plus belle, ou ratée complètement »  
Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*

## I. Analyse séquentielle de l'œuvre

### Propositions de découpages

L'écriture de la pièce suit une progression dramatique qui peut se décomposer de trois grandes parties. Elle montre la façon dont l'auteur joue avec la structure dramatique classique, et en particulier tragique, tout en se coulant, en apparence, dans son moule formel :

- **la première partie**, fondée principalement sur le ressort du théâtre dans le théâtre, présente la nature rituelle de la relation entre les deux sœurs, et oscille entre fantasme et force de rappel de la réalité quotidienne (la sonnerie du réveil, puis du téléphone) ;
- **la seconde partie**, marquée par l'entrée en scène de Madame (sorte de *deus ex machina* arrivé trop tôt), qui jusqu'alors focalisait tous les discours et habitait la scène de son absence, est structurée par le rapport individuel de chacune des deux sœurs prise isolément avec sa maîtresse, et par le chassé croisé des deux domestiques qui permet de mettre à nu le traditionnel rapport maître-serviteur revisité ici par Genet ;
- **la troisième partie**, où les deux sœurs sont rendues à leur intimité, marque le passage à l'acte et le glissement imperceptible vers la fin inéluctable : la mort, principe de réalité qui clôt la cérémonie et met un coup d'arrêt à la progression hyperbolique des fantasmes et à l'exacerbation des relations pathologiques des personnages. Ce suicide peut être considéré comme l'ultime tentative pour fuir une réalité trop présente, c'est-à-dire aussi trop pesante...

On distingue en outre 5 séquences caractéristiques dans l'intrigue, qui peuvent être décomposées de deux façons différentes comme suit dans le tableau <sup>3</sup>. La première proposition de découpage s'appuie sur des éléments concrets de l'intrigue, alors que le second rend mieux compte de la progression psychologique des personnages.

Première proposition de découpage		Seconde proposition de découpage	
Séquence	Mouvement	Séquence	Mouvement
Début de la pièce - sonnerie réveil	Jeux de rôles et confusions d'identité	Début de la pièce - sonnerie du réveil	Le théâtre dans le théâtre et la mise en place du rituel
Sonnerie du réveil - sonnerie du téléphone	Retour à l'ordre réel des choses et présentation de la situation	Sonnerie du réveil - sonnerie du téléphone	Le retour à un semblant de réalité où chacune joue son propre rôle
Sonnerie du téléphone - arrivée de Madame	Nouveau degré dans le retour à l'ordre qui exerce une fonction	Arrivée de Madame	L'effectuation de la relation avec Madame

<sup>3</sup> Cette analyse s'inspire assez librement de l'analyse dramaturgique de Marcel Odon, «Essai d'analyse de l'œuvre dramatique», *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1975, pp. 113-142 et Oreste Pucciani, "La tragédie, Genet et Les Bonnes", *Obliques* n°2, 1972, pp. 11-22.

	d'avertissement		
Arrivée de Madame – départ de Madame	Ambivalences de la relation de domination	Effondrement de Solange	Unification des niveaux de jeu
Départ de Madame - dénouement	Constat d'échec des deux bonnes et sacrifice	Implosion	Résolution de crise par l'effectuation du rituel mortel

Les quelques extraits qui suivent jalonnent les temps forts de la pièce, rappelant à l'aide d'inserts la situation, et permettent d'opérer un parcours cursif dans l'œuvre. Surtout, ils offrent la possibilité d'analyser précisément le passage du texte à la représentation conçue par Bruno Boëglin. A titre indicatif, quelques questions sont posées en fin de chaque extrait.

## Texte 1 : Scène d'ouverture <sup>4</sup>

**Situation :** Nous sommes au tout début de la pièce. Solange et Claire, dont on apprend qu'elles sont sœurs et domestiques de leur état, se livrent à leur jeu favori.

*La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. A droite, le lit.*

*A gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs à talons plats.*

CLAIRE, *debout, en combinaison, tournant le dos à la coiffeuse. Son geste - le bras tendu - et le ton seront d'un tragique exaspéré:* Et ces gants! Ces éternels gants! Je t'ai dit souvent de les laisser à la cuisine. C'est avec ça, sans doute, que tu espères séduire le laitier. Non, non, ne mens pas, c'est inutile. Pends-les au-dessus de l'évier. Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée? Tout, mais tout! ce qui vient de la cuisine est crachat. Sors. Et remporte tes crachats! Mais cesse!

*Pendant cette tirade, Solange jouait avec une paire de gants de caoutchouc, observant ses mains gantées, tantôt en bouquet, tantôt en éventail.*

Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors!

*Solange change soudain d'attitude et sort humblement, tenant du bout des doigts les gants de caoutchouc. Claire s'assied à la coiffeuse. Elle respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse ses cheveux, arrange son visage.*

Préparez ma robe. Vite le temps presse. Vous n'êtes pas là? (*Elle se retourne.*) Claire! Claire!

*Entre Solange.*

SOLANGE: Que Madame m'excuse, je préparais le tilleul (*elle prononce tillol*) de Madame.

CLAIRE: Disposez mes toilettes. La robe blanche pailletée. L'éventail, les émeraudes.

SOLANGE: Tous les bijoux de Madame?

CLAIRE: Sortez-les. Je veux choisir. (*Avec beaucoup d'hypocrisie.*) Et naturellement les souliers vernis. Ceux que vous convoitez depuis des années.

*Solange prend dans l'armoire quelques écrins qu'elle ouvre et dispose sur le lit.*

<sup>4</sup> Jean Genet, *Théâtre complet*, édition établie par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, pp. 129-131. Sauf mention contraire, ce sera l'édition de référence pour toutes les citations qui suivent.

Pour votre noce sans doute. Avouez qu'il vous a séduite! Que vous êtes grosse! Avouez-le!

*Solange s'accroupit sur le tapis et, crachant dessus, cire des escarpins vernis.*

Je vous ai dit, Claire, d'éviter les crachats. Qu'ils dorment en vous, ma fille, qu'ils y croupissent. Ah! ah! vous êtes hideuse, ma belle. Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers. (*Elle tend son Pied que Solange examine.*) Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive? Par la brume de vos marécages ?

SOLANGE, *à genoux et très humble*: Je désire que Madame soit belle.

CLAIRE, *elle s'arrange dans la glace* : Vous me détestez, n'est-ce pas ? Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité, sous les glaïeuls et le réséda. (*Elle se lève et d'un ton plus bas.*) On s'encombre inutilement. Il y a trop de fleurs. C'est mortel. (*Elle se mire encore.*) 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...

SOLANGE: Oh! mais, jamais je n'ai...

CLAIRE: Taisez-vous, idiot! Ma robe!

SOLANGE, *elle cherche dans l'armoire, écartant quelques robes*: La robe rouge. Madame mettra la robe rouge.

CLAIRE: J'ai dit la blanche, à paillettes.

SOLANGE, *dure*: Madame portera ce soir la robe de velours écarlate.

CLAIRE, *naïvement*: Ah? Pourquoi?

SOLANGE, *froidement*: Il m'est impossible d'oublier la poitrine de Madame sous le drapé de velours. Quand Madame soupire et parle à Monsieur de mon dévouement! 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. Sotte. Ce n'est pas l'instant de le rappeler, mais de cette indication je vais tirer un parti magnifique. Tu souris? Tu en doutes?

*Le dire ainsi: « Tu souris = tu en doutes. »*

SOLANGE: Ce n'est pas le moment d'exhumer...

CLAIRE: Mon infamie? Mon infamie! D'exhumer! Quel mot !

SOLANGE : Madame !

## **QUESTIONS**

1. En quoi Genet joue-t-il ici, très largement, sur les conventions théâtrales ?
2. S'agit-il d'une scène d'ouverture classique ? Pourquoi ?
3. Sur quels ressorts repose la relation entre les deux sœurs ?
4. Quelle est la portée symbolique du passage ?
5. Quels sont les éléments caractéristiques du décor. Comparez avec la scénographie de la mise en scène de Bruno Boëglin. Que constate-t-on ?

## **Texte 2 : Jeu de rôles <sup>5</sup>**

**Situation** : Les deux sœurs poursuivent leur jeu de rôles, s'en grisent même, au point de dissoudre leurs identités propres et de perdre le sens du rapport entre réalité et fiction.

---

<sup>5</sup> Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.* pp. 134-135.

**La sonnerie du réveil, force de rappel de la réalité des plus prosaïques, vient interrompre cette cérémonie, ou si l'on veut, cette répétition...**

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.*

SOLANGE: 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 crache sur la robe rouge.*) Je vous hais!

CLAIRE, *suffoquée*: Oh! oh! Mais...

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!

*Elle gifle Claire.*

CLAIRE: Oh! oh! Claire... vous... oh!

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 va crever et dégonfler votre aventure. Ce monsieur n'était qu'un triste voleur et vous une...

CLAIRE: Je t'interdis!

SOLANGE: M'interdire! Plaisanterie! Madame est interdite. Son visage se décompose. Vous désirez un miroir?

*Elle tend à Claire un miroir à main.*

CLAIRE, *se mirant avec complaisance*: J'y suis plus belle! Le danger m'auréole, Claire, et toi tu n'es que ténèbres...

SOLANGE: ... infernales! Je sais. Je connais la tirade. Je lis sur votre visage ce qu'il faut vous répondre et j'irai jusqu'au bout. Les deux bonnes sont là - les dévouées servantes! Devenez plus belle pour les mépriser. Nous ne vous craignons plus. Nous sommes enveloppées, confondues dans nos exhalaisons, dans nos fastes, dans notre haine pour vous. Nous prenons forme, Madame. Ne riez pas. Ah! surtout ne riez pas de ma grandiloquence.. .

CLAIRE: Allez-vous-en.

SOLANGE: Pour vous servir, encore; Madame! Je retourne à ma cuisine. J'y retrouve mes gants et l'odeur de mes dents. Le rot silencieux de l'évier. Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier. Je suis la bonne. Vous au moins vous ne pouvez pas me souiller. Mais vous ne l'emporterez pas en paradis. J'aimerais mieux vous y suivre que de lâcher ma haine à la porte. Riez un peu, riez et priez vite, très vite! Vous êtes au bout du rouleau ma chère! (*Elle tape sur les mains de Claire qui protège sa gorge.*) Bas les pattes et découvrez ce cou fragile. Allez, ne tremblez pas, ne frissonnez pas, j'opère vite et en silence. Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne.

*Elle semble sur le point d'étrangler Claire. Soudain un réveille-matin sonne. Solange*

*s'arrête. Les deux actrices se rapprochent, émues, et écoutent, pressées l'une contre l'autre. Déjà?*

CLAIRE: Dépêchons-nous. Madame va rentrer. *(Elle commence à dégrafer sa robe.)* Aide-moi. C'est déjà fini, et tu n'as pas pu aller jusqu'au bout.

SOLANGE, *l'aidant. D'un ton triste:* C'est chaque fois pareil. Et par ta faute. Tu n'es jamais prête assez vite. Je ne peux pas t'achever.

## QUESTIONS

1. Dans quelle mesure peut-on parler ici de « théâtre dans le théâtre » et de mise en abyme ?
2. Commentez l'usage des *didascalies*. Comparez, le cas échéant, avec d'autres pièces contemporaines. Que constate-t-on ?
3. Montrez la violence ritualisée de cette scène. Sur quoi repose-t-elle ?
4. Quelle est la fonction dramatique de la sonnerie du réveil-matin ? Quelle signification symbolique peut-on lui accorder ?
5. Analysez le jeu dramatique des deux comédiennes. Comparez-le aux préceptes de Genet dans le texte liminaire « Comment jouer *Les Bonnes* ? ».

## Texte 3 : Maîtresse et domestiques <sup>6</sup>

**Situation :** Madame entre enfin en scène, au milieu de la pièce, après avoir été pendant tout le début un point de cristallisation des discours et des fantasmes. Il s'agit d'une des rares scènes de ce mouvement où les trois personnages sont en scène en même temps. Une occasion pour exprimer la bienveillance, qui n'est que l'autre facette de la condescendance, de la bourgeoise envers ses domestiques.

MADAME: Vous êtes un peu mes filles. Avec vous la vie me sera moins triste. Nous partirons pour la campagne. 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. Et mes robes... *(Elle va à l'armoire et regarde ses robes.)* A quoi serviraient-elles? J'abandonne la vie élégante.

*Entre Claire, portant le tilleul.*

CLAIRE: Le tilleul est prêt.

MADAME: Adieu les bals, les soirées, le théâtre. C'est vous qui hériterez de tout cela.

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 sœur: il me faudra une toilette noire pour mes visites 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

---

<sup>6</sup> Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit. pp. 150-152.

jamais.

CLAIRE: Mais, Madame...

SOUANGE : Le tilleul est prêt, Madame.

MADAME: Pose-le. Je le boirai tout à l'heure. Vous aurez mes robes. Je vous donne tout.

CLAIRE: Jamais nous ne pourrions remplacer Madame. Si Madame connaissait nos précautions pour arranger ses toilettes! L'armoire de Madame, c'est pour nous comme la chapelle de la Sainte Vierge. Quand nous l'ouvrons...

SOLANGE, *sèche*: Le tilleul va refroidir.

CLAIRE: Nous l'ouvrons à deux battants, ms 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!

SOLANGE : Vous bavardez et vous fatiguez Madame.

MADAME: C'est fini. (*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. Tiens! Je vous la donne. Je t'en fais cadeau, Claire!

*Elle la donne à Claire et cherche dans l'armoire.*

CLAIRE :Oh! Madame me la donne vraiment?

MADAME, *souriant suavement*:Bien sûr. Puisque je te le dis.

SOLANGE: Madame est trop bonne. (*A Claire.*) Vous pouvez remercier Madame. Depuis le temps que vous l'admiriez.

CLAIRE: Jamais je n'oserai la mettre. Elle est si belle.

MADAME: Tu pourras la faire retailer. Dans la traîne seulement il y a le velours des manches. Elle sera très chaude. Telles que je vous connais, je sais qu'il vous faut des étoffes solides. Et toi, Solange, qu'est-ce que je peux te donner? Je vais te donner... Tiens, mes renards.

*Elle les prend, les pose sur le fauteuil au centre.*

CLAIRE: Oh! le manteau de parade!

MADAME: Quelle parade?

SOLANGE: Claire veut dire que Madame ne le mettrait qu'aux grandes occasions.

MADAME: Pas du tout. Enfin. Vous avez de la chance qu'on vous donne des robes. Moi, si j'en veux, je dois les acheter. Mais j'en commanderai de plus riches afin que le deuil de Monsieur soit plus magnifiquement conduit.

CLAIRE: Madame est belle!

MADAME: Non, non, ne me remerciez pas. Il est si agréable de faire des heureux autour de soi. Quand je ne songe qu'à faire du bien! Qui peut être assez méchant pour me punir. Et me punir de quoi? Je me croyais si bien protégée de la vie, si bien protégée par votre dévouement. Si bien protégée par Monsieur. Et toute cette coalition d'amitiés n'aura pas réussi une barricade assez haute contre le désespoir. Je suis désespérée!

## **QUESTIONS**

- 1. Commentez le comportement de Madame envers ses « filles ». En quoi l'expression elle-même prête-t-elle à confusion ?**
- 2. De quelle façon est évoqué Monsieur, qu'on ne voit jamais ? Quelle est sa fonction dans le schéma actanciel ?**
- 3. Commentez l'usage des vêtements de Madame dans la scène. Quelle est leur fonction dramaturgique ?**
- 4. Analysez les costumes utilisés pour cette scène. Que constate-t-on ?**

5. Montrez les enjeux du travestissement de Madame, appelé de ses vœux par Genet lui-même. Qu'apporte-t-il à la compréhension de la situation ?

Texte 4 : Pulsions de mort <sup>7</sup>

**Situation :** Le mécanisme de l'intrigue se grippe, cependant que les bonnes se font piéger à leur propre jeu. Bientôt, la fausse accusation de Monsieur qu'elles ont ourdie, afin qu'il soit enfermé en prison, leurs projets de meurtre de Madame, et jusqu'à leurs jeux barbares... tout sera étalé au grand jour. Ainsi, cependant que l'utopie qu'elles ont patiemment mis au point vole en éclat, les deux bonnes, qui ont passé le plus clair de leur temps à répéter des rôles, à penser, dans le moindre détail, un rituel, doivent, pour la première fois, improviser leur propre vie...

SOLANGE: Il est évident que des bonnes sont coupables quand Madame est innocente. Il est si simple d'être innocent, Madame! Mais moi si je m'étais chargée de votre exécution je jure que je l'aurais conduite jusqu'au bout!

CLAIRE: Mais Solange...

SOLANGE: Jusqu'au bout! Ce tilleul empoisonné, ce tilleul que vous osiez me refuser de boire, j'aurais desserré vos mâchoires pour vous forcer à l'avalier! Me refuser de mourir, vous! Quand j'étais prête à vous le demander à genoux, les mains jointes et baisant votre robe!

CLAIRE: Il n'était pas aussi facile d'en venir à bout!

SOLANGE: Vous croyez? J'aurais su vous rendre la vie impossible. Et je vous aurais contrainte à venir me supplier de vous offrir ce poison, que je vous aurais peut-être refusé. De toute façon, la vie vous serait devenue intolérable.

CLAIRE: Claire ou Solange, vous m'irritez - car je vous confonds -, Claire ou Solange, vous m'irritez et me portez vers la colère. Car c'est vous que j'accuse de tous nos malheurs.

SOLANGE: Osez le répéter.

*Elle met sa robe blanche face au public, par-dessus sa petite robe noire.*

CLAIRE: Je vous accuse d'être coupable du plus effroyable des crimes.

SOLANGE : Vous êtes folle! ou ivre. Car il-n'y a pas de crime, Claire, je te défie de nous accuser d'un crime précis.

CLAIRE: Nous l'inventerons donc, car... Vous vouliez m'insulter! Ne vous gênez pas! Crachez moi à la face! Couvrez-moi de boue et d'ordures.

SOLANGE, *se retournant et voyant Claire dans la robe de Madame* : Vous êtes belle!

CLAIRE: Passez sur les formalités du début. Il y a longtemps que vous avez rendu inutiles les mensonges, les hésitations qui conduisent à la métamorphose! Presse-toi! Presse-toi. Je n'en peux plus des hontes et des humiliations. Le monde peut nous écouter, sourire, hausser les épaules, nous traiter de folles et d'envieuses, je frémis, je frissonne de plaisir, Claire, je vais hennir de joie!

SOLANGE : Vous êtes belle!

CLAIRE: Commence les insultes.

SOLANGE : Vous êtes belle.

CLAIRE: Passons. Passons le prélude. Aux insultes.

SOLANGE: Vous m'éblouissez. Je ne pourrai jamais.

CLAIRE: J'ai dit les insultes. Vous n'espérez pas m'avoir fait revêtir cette robe pour m'entendre chanter ma beauté. Couvrez-moi de haine! D'insultes! De crachats!

SOLANGE: Aidez-moi.

---

<sup>7</sup> Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.* pp. 157-159.

CLAIRE: 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. (*Mouvement de Solange pour aller à la fenêtre.*) Reste ici.

SOLANGE: Je monte, je monte...

CLAIRE, *parlant toujours des domestiques*: Je sais qu'il en faut comme il faut des fossoyeurs, des vidangeurs, des policiers. N'empêche que tout ce beau monde est fétide.

SOLANGE: Continuez. Continuez.

CLAIRE: 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 soupape, notre honte, notre lie.

SOLANGE: Continuez. Continuez.

CLAIRE: Je suis au bord, presse-toi, je t'en prie. Vous êtes... vous êtes... Mon Dieu, je suis vide, je ne trouve plus. Je suis à bout d'insultes. Claire, vous m'épousez !

## **QUESTIONS**

1. Mettez en évidence le mouvement de la scène. Repérez-en les différentes étapes.
2. Commentez l'évolution psychologique des personnages.
3. Quelle est la portée politique et sociale de la scène ?
4. Quelle est sa portée symbolique ?
5. Analysez le jeu de l'intérieur et de l'extérieur dans cette scène. Comment le metteur en scène choisit-il de le traiter ?

## **Texte 5 : Monologue qui précède le dénouement<sup>8</sup>**

**Situation** : Nous sommes presque à la fin de la pièce. Ce long monologue préfigure, prépare, et surtout, conditionne le dénouement, marqué par le suicide rituel de Claire sous les yeux de sa sœur.

SOLANGE: Hurlez si vous voulez ! Poussez même votre dernier cri, Madame! (*Elle pousse Claire qui reste accroupie dans un coin.*) -Enfin! Madame est morte ! étendue sur le linoléum.. étranglée par les gants de la vaisselle. Madame peut rester assise! Madame peut m'appeler Mademoiselle Solange. Justement. C'est à cause de ce que j'ai fait. Madame et Monsieur m'appelleront Mademoiselle Solange Lemercier... Madame aurait dû enlever cette robe noire, c'est grotesque. (*Elle imite la voix de Madame.*) M'en voici réduite à porter le deuil de ma bonne. A la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille. J'ai si souvent prétendu qu'elle faisait partie de la famille. La morte aura poussé jus qu'au bout la plaisanterie. Oh! Madame... Je suis l'égale de Madame et je marche la tête haute... (*Elle rit.*) Non, monsieur l'inspecteur, non... Vous ne saurez rien de mon travail. Rien de notre travail en commun. Rien de notre collaboration à ce meurtre... Les robes? Oh! Madame peut les garder. Ma sœur et moi nous avons les nôtres. Celles que nous mettions la nuit en cachette. Maintenant, j'ai ma robe et je suis votre égale. Je porte la toilette rouge des criminelles. Je fais rire Monsieur? Je fais sourire Monsieur? Il me croit folle. Il pense que les bonnes doivent avoir assez bon goût pour ne pas accomplir de gestes réservés à Madame ! Vraiment il me pardonne? Il est la bonté même. Il veut lutter de grandeur avec moi. Mais j'ai conquis la plus sauvage... Madame s'aperçoit de ma solitude!

---

<sup>8</sup> Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.* pp. 161-162.

Enfin! Maintenant je suis seule. Effrayante. Je pourrais vous parler avec cruauté, mais je peux être bonne... Madame se remettra de sa peur. Elle s'en remettra très bien. Parmi ses fleurs, ses parfums, ses robes. Cette robe blanche que vous portiez le soir au bal de l'Opéra. Cette robe blanche que je lui interdis toujours. Et parmi ses bijoux, ses amants. Moi, j'ai ma sœur. Oui, j'ose en parler. J'ose, Madame. Je peux tout oser. Et qui, qui pourrait me faire taire? Qui aurait le courage de me dire: « Ma fille»? J'ai servi. J'ai eu les gestes qu'il faut pour servir. J'ai souri à Madame. Je me suis penchée pour faire le lit, penchée pour laver le carreau, penchée pour éplucher les légumes, pour écouter aux portes, coller mon œil aux serrures. Mais maintenant, je reste droite. Et solide. Je suis l'étrangleuse. Mlle Solange, celle qui étrangla sa sœur! Me taire? Madame est délicate vraiment. Mais j'ai pitié de Madame. J'ai pitié de la blancheur de Madame, de sa peau satinée, de ses petites oreilles, de ses petits poignets... Je suis la poule noire, j'ai mes juges. J'appartiens à la police. Claire? Elle aimait vraiment beaucoup, beaucoup, Madame!... Non, monsieur l'inspecteur, je n'expliquerai rien devant eux. Ces choses-là ne regardent que nous... Cela, ma petite, c'est notre nuit à nous! (*Elle allume une cigarette et fume d'une façon maladroite. La fumée la fait tousser.*) Ni vous ni personne ne saurez rien, sauf que cette fois Solange est allée jusqu'au bout. Vous la voyez vêtue de rouge. Elle va sortir.

*Solange se dirige vers la fenêtre, l'ouvre et monte sur le balcon. Elle dira, le dos au public, face à la nuit, la tirade qui suit. Un vent léger fait bouger les rideaux.*

Sortir. Descendre le grand escalier: la police l'accompagne. Mettez-vous au balcon pour la voir marcher entre les pénitents noirs. Il est midi. Elle porte alors une torche de neuf livres. Le bourreau la suit de près. A l'oreille il lui chuchote des mots d'amour. Le bourreau m'accompagne, Claire! Le bourreau m'accompagne! (*Elle rit.*) Elle sera conduite en cortège par toutes les bonnes du quartier, par tous les domeStiques qui ont accompagné Claire à sa dernière demeure. (*Elle regarde dehors.*) On porte des couronnes, des fleurs, des oriflammes, des banderoles, on sonne le glas. L'enterrement déroule sa pompe. Il est beau, n'est-ce pas? Viennent d'abord les maîtres d'hôtel, en frac, sans revers de soie. Ils portent leurs couronnes. Viennent ensuite les valets de pied, les laquais en culotte courte et bas blancs. Ils portent leurs couronnes. Viennent ensuite les valets de chambre, puis les femmes de chambre portant nos couleurs. Viennent les concierges, viennent encore les délégations du ciel. Et je les conduis. Le bourreau me berce. On m'acclame. Je suis pâle et je vais mourir.

*Elle rentre.*

## **QUESTIONS**

- 1. S'agit-il d'un dénouement attendu ?**
- 2. Mettez en évidence les grandes étapes du monologue.**
- 3. Analysez la fonction des *didascalies* dans le texte.**
- 4. Commentez le jeu dramatique des comédiennes. Que cherchent-elles à rendre sensible ?**
- 5. Analysez le dispositif scénique qui permet de réaliser cette scène. Que dire de la scénographie ?**

## **II. Textes échos**

## Texte 1 : Jean Genet, « Comment jouer *Les bonnes* ? »<sup>9</sup>

Furtif. C'est le mot qui s'impose d'abord. Le jeu théâtral des deux actrices figurant les deux bonnes doit être furtif. Ce n'est pas que des fenêtres ouvertes ou des cloisons trop minces laisseraient les voisins entendre des mots qu'on ne prononce que dans une alcôve, ce n'est pas non plus ce qu'il y a d'inavouable dans leurs propos qui exige ce jeu, révélant une psychologie perturbée: le jeu sera furtif afin qu'une phraséologie trop pesante s'allège et passe la rampe. Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste surprendra les actrices. Il serait bien qu'à certains moments elles marchent sur la pointe des pieds, après avoir enlevé un ou les deux souliers qu'elles porteront à la main, avec précaution, qu'elles le posent sur un meuble sans rien cogner non pour ne pas être entendues des voisins d'en dessous, mais parce que ce geste est dans le ton. Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées.

Ces deux bonnes ne sont pas des garces : elles ont vieilli, elles ont maigri dans la douceur de Madame. Il ne faut pas qu'elles soient jolies, que leur beauté soit donnée aux spectateurs dès le lever du rideau, mais il faut que tout au long de la soirée on les voie embellir jusqu'à la dernière seconde. Leur visage, au début, est donc marqué de rides aussi subtiles que les gestes ou qu'un de leurs cheveux. Elles n'ont ni cul ni seins provocants: elles pourraient enseigner la piété dans une institution chrétienne. Leur œil est pur, très pur, puisque tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre, leur haine de Madame. Elles toucheront aux objets du décor comme on feint de croire qu'une jeune fille cueille une branche fleurie. Leur teint est pâle, plein de charme. Elles sont donc fanées, mais avec élégance! Elles n'ont pas pourri.

Pourtant, il faudra bien que la pourriture apparaisse: moins quand elles crachent leur rage que dans leurs accès de tendresse.

Les actrices ne doivent pas monter sur la scène avec leur érotisme naturel imiter les dames de cinéma. L'érotisme individuel au théâtre, ravale la représentation. Les actrices sont donc priées, comme disent les Grecs, de ne pas poser leur cul sur la table.

Je n'ai pas besoin d'insister sur les passages «joués» et les passages sincères: on saura les repérer, au besoin les inventer.

Quant aux passages soi-disant «poétiques», ils seront dits comme une évidence, comme lorsqu'un chauffeur de taxi parisien invente sur-le-champ une métaphore argotique: elle va de soi. Elle s'énonce comme le résultat d'une opération mathématique: sans chaleur particulière. La dire même un peu plus froidement que le reste.

L'unité du récit naîtra non de la monotonie du jeu, mais d'une harmonie entre les parties très diverses, très diversement jouées. Peut-être le metteur en scène devra-t-il laisser apparaître ce qui était en moi alors que j'écrivais la pièce, ou qui me manquait si fort: une certaine bonhomie, car il s'agit d'un conte.

« Madame ». Il ne faut pas l'outrer dans la caricature. Elle ne sait pas jusqu'à quel point elle est bête, à quel point elle joue un rôle, mais quelle actrice le sait davantage, même quand elle se torche le cul?

Ces dames - les Bonnes et Madame - déconnent? Comme moi chaque matin devant la

---

<sup>9</sup> Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit. pp. 125-127.

glace quand je me rase, ou la nuit quand je m'emmerde, ou dans un bois quand je me crois seul : c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... Un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire, mais afin qu'on y puisse croire il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste.

Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela. 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 permettraient de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.

Une chose doit être écrite: il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison – cela ne nous regarde pas.

Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce: qu'en savez-vous? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs.

Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs: il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.

Le décor des *Bonnes*. Il s'agit, simplement, de la chambre à coucher d'une dame un peu cocotte et un peu bourgeoise. Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné-elle a tout de même des domestiques - mais discrètement. Si la Pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier. Les robes, pourtant, seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque. Il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots; les fleurs seront des fleurs réelles, le lit un vrai lit. Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant.

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

## **Texte 2 : Jean Cocteau, « Anna la bonne » <sup>10</sup>**

*Anna La Bonne*

*Chanson parlée de Jean Cocteau*

---

<sup>10</sup> Texte décrypté d'après *L'art de Marianne Oswald*, disque compact n° 982272, édité par EPM, 1992.

*par Marianne Oswald  
(Java à l'accordéon)*

Ah Mademoiselle! Ah Mademoiselle!  
Mademoiselle Annabel  
Mademoiselle Annabel Lee  
Depuis que vous êtes morte, que vous avez encore embelli!  
Chaque soir, sans ouvrir la porte, vous venez au pied de mon lit  
Mademoiselle  
Mademoiselle  
Mademoiselle Annabel Lee  
Sans doute vous étiez trop bonne, trop belle et même trop jolie.  
On vous portait des fleurs comme sur un autel  
Et moi j'étais Anna la bonne  
Anna la bonne de l'hôtel.  
Vous étiez toujours si jolie et peut-être un peu trop polie  
Vous habitiez toujours le grand appartement  
Et la chose arriva je ne sais plus comment  
Si ! Bref! j'étais celle qu'on sonne.  
Vous m'avez sonnée une nuit comme beaucoup d'autres personnes  
Et ce n'est pas assez d'ennui... pour enfin...  
Pour qu'on assassine!  
Nous autres les corridors  
Mais vous c'était les médecins pour dormir  
"Ma petite Anna voulez-vous me verser 10 gouttes 10 pas plus"  
Je les verse toutes! Je commets un assassinat!  
Que voulez-vous, j'étais la bonne, vous étiez si belle, si bonne,  
Vous receviez un tas de gens, vous dépensiez un tas d'argent  
Les sourcils qu'on vous épile, les ongles et le *sex appeal*.  
Ah Mademoiselle !  
Mademoiselle Annabel  
Mademoiselle Annabel Lee  
Depuis que vous êtes morte, que vous avez encore embelli!  
Chaque soir, sans ouvrir la porte, vous venez au pied de mon lit  
Mademoiselle  
Mademoiselle (chuchoté)  
Mademoiselle Annabel Lee  
Vous croyez que l'on me soupçonne, la police, les médecins  
Je suis Anna, celle qu'on sonne.  
Qu'on cherche ailleurs les assassins  
Mais vos princes, vos ducs, vos comtes  
Qui vous agrément à genoux  
Plus rien de ces gens là ne compte  
Le seul secret est entre nous  
Vous pensez que je m'habitue?  
Jamais!  
Elle viendra demain  
Hélas ce n'est pas soi qui tue  
Le coupable c'est notre main  
Dix gouttes, Anna mets dix gouttes

et je verse... tout le flacon!  
Ah... cette histoire me dégoûte  
Un jour je finirai par sauter d'un balcon  
Et cet enterrement?  
Auriez-vous une idée de ce qu'il coûte  
Au prix où revient l'orchidée?  
Elle devait partir sur son yacht  
Où ?... Java... (*accordéon*)  
La java  
On y va  
On y va  
On y va  
(*accordéon*)

### **Texte 3 : Rapports de police, de médecins légistes et récits de la presse à scandale sur l'affaire Papin <sup>11</sup>**

#### **Rapport du greffier Bouttier**

"Le 2 février 1933 revenant d'un transport de justice à Ruantin [...] on vint me prévenir chez moi qu'un double assassinat venait de se commettre rue Bruyère n° 6 chez M. René Lancelin, ex-avoué. Sa femme et sa fille venaient d'être victimes d'un abominable crime; le plus odieux jusqu'à ce jour au Mans et ce, commis par deux servantes de la maison: Christine et Léa Papin. MM. Hebert, Juge d'instruction, Riegert procureur de la République, Millet Lacombe, substitut, le Dr Chartier et le greffier se transportèrent immédiatement sur les lieux - et là, sur le palier, une vision d'horreur s'offrit aux regards. Les deux femmes étaient assassinées - coupées - tailladées, les yeux arrachés. La vision de ce drame a jeté la consternation parmi tous ceux qui furent chargés de cette affaire".

#### **Médecin légiste**

"Mme et Melle Lancelin ont été tuées presque sans lutte avec un acharnement et un raffinement de cruauté dont la littérature médico-légale offre peu d'exemples [...] Le fait le plus particulier du crime est l'arrachement des yeux à l'aide des doigts sur des victimes encore vivantes mais incapables de se défendre parce que déjà affaiblies par des blessures considérables".

#### **Journaliste de la Sarthe**

Un épouvantable crime a été commis jeudi soir, à la fin de l'après-midi dans un quartier du Mans habité bourgeoisement. Deux domestiques, deux sœurs ont tué leur patronne dans des circonstances tellement abominables que la plume du journaliste devrait presque renoncer à les décrire. Un brigadier et deux agents arrivèrent aussitôt mais la porte cochère restait close. Il fallut passer par le n° 8 et l'agent Vérité sauta un mur. Les agents pénétrèrent alors dans l'immeuble. Au rez-de-chaussée, personne. Sur le palier du premier étage, deux cadavres étaient étendus presque parallèlement [...] La tête et le visage de Mme Lancelin étaient

---

<sup>11</sup> Cité par Yves Chevalier, *En voilà du propre ! Jean Genet et Les Bonnes*, Paris, L'Harmattan, 1998, « Acte d'accusation ».

absolument écrasés, les traits étaient méconnaissables. Melle Lancelin couchée sur le ventre, il était difficile de savoir à quelles blessures elles avaient succombé. Mais la partie postérieure des corps était horriblement déchiquetée [...] qu'on nous pardonne cette comparaison mais les jambes ressemblaient à des pains portant les traces transversales du couteau du boulanger [...] Des gouttes de sang avaient jailli sur les murs. Sur les premières marches de l'escalier conduisant au second se trouvait un petit pichet d'étain absolument écrasé et veuf d'une anse, ce qui prouve avec quelle violence les malheureuses furent frappées. Epars sur le parquet et autour des victimes, se trouvaient leurs sacs à main, un trousseau de clés, des épingles à cheveux en corne et des débris de vaisselle d'ornement maculés de sang. Mais la plus lamentable trouvaille faite par les enquêteurs fut celle d'un œil qui gisait sur la deuxième, avant-dernière marche de l'escalier".

### **III. Textes rebonds**

#### **Texte 1 : Philippe Adrien, à propos de sa mise en scène des *Bonnes* à la Comédie-Française** <sup>12</sup>

##### **Enigme**

Les passages à l'acte les plus abrupts, crimes sans mobile et massacres gratuits exercent sur le public, les écrivains, les artistes une fascination sans égale. Comme s'ils recelaient le secret inavouable, le mystère occulté de la psyché humaine. Ainsi est-ce pour une part au crime des sœurs Papin que tient probablement l'aura si particulière de la pièce de Jean Genet dont nul n'ignore qu'elle lui fut inspirée par le fameux fait divers. Il est cependant clair qu'il ne tente en aucune manière de revenir sur le crime pour l'expliquer. Son propos est ailleurs et consisterait plutôt à nous mener sur la voie de saisir à quel point un tel acte est fondamentalement impossible à concevoir comme à réaliser. Les bonnes, Claire et Solange, ne réussiront jamais à tuer Madame tant elles lui sont intimement dévouées, disons-le « aliénées ». Ce thème majeur de l'œuvre de Genet se trouve ici porté à son plus haut degré de clarté et aussi bien de complexité du fait que les bonnes sont deux. Un « coup de génie » selon Sartre. Cette aliénation, nous percevons dans le regard de l'une sur l'autre et réciproquement, à quel point chacune des deux en éprouve instant par instant le désastre qui se diffracte à l'infini en un jeu de miroirs...

Dans une lettre à Jean-Jacques Pauvert à propos des *Bonnes*, Genet se plaît à afficher à l'égard des comédiens et des gens de théâtre un mépris sans rémission: inculture, niaiserie, pouillerie intellectuelle, exhibitionnisme, vulgarité, tout y passe... Notre pratique, notre théâtre tout ensemble se trouve de la sorte condamné en quelques lignes, « car même les très belles pièces occidentales ont un air de chienlit, de mascarades non de cérémonies ». Le mot est lâché. Il nous ramène à l'origine sacrée du théâtre, chère à Antonin Artaud, et nous ne saurions échapper au défi qu'il nous lance. D'autant que ce jeu qui nous accapare sans relâche - il faut tout de même le faire savoir - nous sommes les premiers à l'éprouver comme suspect, un rien méprisable, sinon condamnable.

Notre culture nous y porte, nous sommes prêts à suivre Genet lorsqu'il voit dans la messe l'expression du plus haut drame moderne: « Sous les apparences les plus familières - une croûte de pain - on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation » mais il ajoute: « [...] toutes les têtes sont inclinées... peut-être est-ce Dieu lui-

---

<sup>12</sup> Programme de la Comédie-Française, Vieux Colombier - Richelieu, pour le spectacle *Les Bonnes*, Octobre-Novembre 1995. Disponible à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-française.

même ou une simple pastille blanche que le prêtre tient au bout de ses quatre doigts ». Qu'est-ce qui fascine Genet dans cet épisode? est-ce la gravité des officiants? ou celle des fidèles? ou bien encore le tour de passe-passe qui s'effectue comme à l'insu de ces derniers et cependant avec leur consentement... Soit comme modèle de théâtre une cérémonie truquée, dérisoire et fragile, menacée par le blasphème, où sans cesse la trivialité le dispute au sublime. Pour Genet, le théâtre, à l'instar du monde, ne saurait être qu'apparence et faux-semblant. D'où le parti de le consacrer à la glorification de l'artifice.

Curieusement, son écriture, ses pièces semblent susciter à la scène deux types de tentations. L'une proprement archaïque croit avérer ce que le poète a voulu lui-même falsifier, voire corrompre, en versant dans le pathos. L'autre plus contemporaine tend à mettre en panne l'action dramatique pour instaurer d'emblée entre des fantômes le semblant de gravité supposée à la métaphysique.

Nous croyons pour notre part qu'une autre voie est possible. Est-il en effet plus belle célébration du simulacre que la représentation théâtrale quand elle parvient à reconstituer et à révéler à la fois la vérité de la fiction? Ainsi avons-nous choisi de nous confier au génie, à la nature de l'écrivain dramatique. Genet, quoiqu'il s'en défende, aimait assez le théâtre pour concevoir une action, des personnages, des péripéties et un dénouement susceptibles de nous émouvoir. Certes, nous avons affaire avec *les Bonnes* à une situation structurellement bloquée, mais en adressant à la police des lettres anonymes dénonçant Monsieur, Claire et Solange se sont exposées à la vindicte de leurs maîtres et pourraient elles-mêmes se retrouver devant un tribunal. Dès lors l'assassinat de Madame cesse d'être un rêve pour s'imposer comme une nécessité urgente. Mais Madame s'échappe. Qu'advient-il alors sinon la dégradation sans remède des deux sœurs, l'une sombrant dans le délire, l'autre suppliant la première de la délivrer en lui administrant le poison promis d'abord à Madame? Cette *criminal story* n'est pas sans charme à nos yeux et mérite mieux qu'être négligée au profit des seules figures d'un rituel qui dans le texte même est aussi bref que circonscrit. Enfin, les « tourniquets » si parfaitement décrits et analysés par Jean-Paul Sartre relèvent en vérité de la comédie savante et raffinée.

L'échec des bonnes de Genet à mener à terme leur projet d'affranchissement nous laisse deviner la folle raison du crime des sœurs Papin: une violence aveugle comme seule issue à une existence vouée à la sujétion et au malheur.

## **Texte 2 : Oreste Pucciani, « La tragédie, Genet et *Les Bonnes* » <sup>13</sup>**

*Les Bonnes*, qui furent montées pour la première fois en 1946 par Louis Jouvet au théâtre de l'Athénée, marquent peut-être le début de « l'antithéâtre » en France. Il est certain que dans *les Bonnes*, nous trouvons pour la première fois une conception étrange et nouvelle du théâtre, tout comme, la même année, Nathalie Sarraute nous donnait, dans *Portrait d'un Inconnu*, un « nouveau roman ». Sartre a écrit à propos de cet « antiroman » : « Nous vivons une période de critique et le roman est en train de s'analyser. » On peut dire aussi bien que dans ses pièces, Genet s'interroge sur la nature du théâtre. D'où la difficulté de comprendre ses pièces dans toute l'acceptation du terme. A l'encontre de *Hamlet* qui contient une autre pièce, celles de Genet ne sont pas du théâtre à l'intérieur du théâtre. Chez Genet, la démarche est différente. Il serait peut-être plus juste de parler d'un théâtre à l'envers plutôt que d'une analyse du théâtre. En général, on considère le théâtre comme un spectacle destiné à distraire les gens. Telle est du moins la tradition du théâtre occidental et c'est bien ce but implicite que Molière a exprimé dans cette phrase célèbre: « La grande règle est de plaire. » Mais en réalité, toute entreprise

---

<sup>13</sup> Extraits choisis de l'article d'Oreste Pucciani, « La tragédie, Genet et *Les Bonnes* », *Obliques, littérature-Théâtre*, n° 2, 1972.

théâtrale sérieuse, qu'il s'agisse de comédie ou de tragédie, implique davantage que le simple plaisir de la distraction. C'est ce que nous voulons dire quand nous parlons de la qualité d'une pièce et quand nous admettons, même de manière vague, que la vraie nature du plaisir que nous ressentons à l'audition d'une pièce sérieuse est tout à fait ambiguë. Boileau a dit de la tragédie au dix-septième siècle: « La tragédie pour nous plaire a inventé les larmes. » Inversement, la comédie du dix-huitième siècle découvrit que non seulement le rire mais les pleurs pouvaient entrer dans les plaisirs du divertissement. Mais nous continuons de penser que pour avoir du succès une pièce doit être distrayante et nous avons sans doute raison, limités que nous sommes par notre propre notion de plaisir. Pourtant, il s'avère que nous identifions le plus souvent le plaisir avec une sorte de satisfaction des sens. C'est là que s'effondre le concept de plaisir en tant que critère de succès. Les gens de théâtre ont trop souvent tendance à croire, peut-être sans s'en rendre compte et c'est là leur intime conviction, que la violence, la vulgarité et l'érotisme grossier sont synonymes de plaisir des sens. Ces pessimistes ne comprennent pas que *le plaisir implique la participation nécessaire des spectateurs à la représentation* et que nous y sommes impliqués tout entiers en tant qu'être humains. J'en ai dit assez, je pense, pour faire comprendre les idées de Genet sur le théâtre: le « renversement » qu'il opère. Le public doit adopter par rapport à ses pièces une attitude très différente de celle qu'il a d'habitude. Il n'est pas possible de voir les pièces de Genet d'un œil objectif. Les spectateurs sont obligés de faire un effort d'imagination égal à celui de l'auteur et de ceux qui ont monté la pièce. C'est en ce sens que Genet « met le théâtre sur la scène », comme il l'a écrit lui-même. Puisque le théâtre comprend par définition un public, il n'est pas surprenant que celui-ci se trouve lui-même mis en scène dans les pièces de Genet. Mais comment et jusqu'à quel point Genet nous fait-il participer à ses pièces ?

Tout d'abord par les implications philosophiques de l'idée que Genet se fait de la réalité. Il rejette toute notion d'une réalité empirique des choses qui puisse être appliquée à l'homme. C'est en cela qu'on peut dire, paradoxalement, que Genet est un écrivain religieux. En fait, c'est à Paul Claudel qu'il fait penser le plus souvent par le rythme de son style. Chez Genet, la réalité n'a aucun intérêt. C'est pourquoi on ne peut juger ses personnages selon les critères habituels. Cela va si loin - on peut dire qu'il est un idéaliste irréductible, donc un poète, - que pas même les hommes et les femmes n'existent dans le sens courant du terme. Seules les apparences existent. S'il est une réalité, ce n'est qu'une vague réalité humaine, fondée sur des faits réels parfaitement inintéressants. Les personnages de Genet sont donc des monstres et des symboles: des criminels, des prostituées, des entremetteuses, des homosexuels, des «bonnes », des «nègres ». Tels sont les «monstres» qu'a créés notre monde occidental. Ils sont pour Genet les symboles vivants de notre nature pervertie, de notre érotisme et de la manière sordide dont nous traitons nos minorités défavorisées. En un sens on peut dire qu'aucune de ces personnes n'existe vraiment pour Genet. Ils ne sont que les sous-monstres créés par de plus grands monstres: la société bourgeoise contemporaine. Il n'est pas étonnant que Sartre se soit intéressé à Genet et qu'il ait écrit une analyse existentielle de 600 pages sur l'homme et son œuvre dont il a emprunté le titre à Genet et à Rotrou: *Saint Genet: Comédien et Martyr*. Genet nous fait monter sur scène parce que toute sa philosophie conteste jusqu'aux idées que les spectateurs se font sur la vie.

Deuxièmement, le public participe à la pièce parce qu'il demande à être divertie au théâtre. Les pièces de Genet sont des pièges. Il fait du théâtre une messe noire. Nous y allons pour nous distraire et nous assistons plutôt à une sorte de fantastique rite vaudou qui nous fascine malgré nous. *Il y a dans toutes les pièces de Genet un authentique sens du danger qui nous attire tout comme les accidents et les scènes de violence dans la rue ont sur nous une force d'attraction morbide*. Genet nous fait prendre conscience qu'en assistant à un spectacle de

théâtre nous mangeons une hostie symbolique. « Au théâtre, écrit-il, tout arrive dans le monde visible et nulle part ailleurs. » Bref, Genet inverse délibérément la relation normale entre la vie et le théâtre et, par une sorte de magie, transforme le théâtre en réalité. Ainsi, tandis que recule le monde réel dans lequel nous pouvons contrôler nos sens, la réalité et la connaissance, Genet nous abandonne dans une fosse imaginaire: nous devons y réinventer la connaissance à partir des données nouvelles que perçoivent nos sens perturbés.

Troisièmement, Genet nous fait participer au spectacle en inventant des distances nouvelles entre les personnages et en nous les imposant. Contrairement à ce qu'on pense souvent, Genet n'abolit pas les distances. Au contraire, dans la toile imaginaire qu'il tisse, il les souligne avec force. Bien que participant au spectacle, nous n'en sommes pas moins le public. C'est inversement proportionnel. « Il faut garder vos distances, il faut garder vos distances », crie Archibald dans *les Nègres*. « Il faut garder vos distances », dit Solange à Claire dans *les Bonnes*. Cette distance est étrange. Il s'agit naturellement d'une distance d'ordre esthétique. Mais c'est aussi la distance métaphysique entre deux êtres; la distance infranchissable entre l'homme et le divin. Ce qui nous sépare du tabou et de la cérémonie sacrée et qui nous rend en quelque sorte impuissants. En même temps, Genet s'adresse à notre vue plutôt qu'à notre goût, notre toucher ou notre odorat. Parmi tous les sens, seules rouie et la vue exigent la distance et c'est à elles que le théâtre s'adresse. Ainsi, c'est selon un cérémonial religieux que nous participons à la représentation.

Enfin, Genet nous fait prendre part au spectacle en s'adressant à notre soif d'imaginaire, en l'utilisant. Cette soif est partie intégrante de notre être. Celui qui veut non seulement savoir qu'il est en vie mais prendre part à la vie de l'humanité doit se servir de son imagination. Pourtant l'imagination a pour effet de rendre le monde fantastique; on pense donc souvent qu'elle est à double tranchant. La fiction, traîtresse, est un moyen de découvrir la vérité par le mensonge. Ainsi, tandis que la pièce agit sur nous, nous sommes obligés d'avoir une action sur elle, sur nous-mêmes et sur le monde. C'est une métamorphose générale. La réalité s'efface et nous entrons dans le monde des monstres et des faux-semblants. Nous en arrivons à reconnaître leur réalité dans ce monde, alors que le vrai monde est celui du théâtre. Nous contestons nos propres vérités, nous pressentons bientôt le danger que comporte Genet. Nous sommes un peu effondrés. Cependant, tant que nous sommes sous le charme de Genet, nous nous demandons si cet effondrement n'est pas un bienfait et nous parvenons à une connaissance intuitive de la pathologie du crime et du suicide dans leur réalité et leur vérité. Il nous vient à l'esprit qu'après tout nous sommes ces personnages. Et si nous frissonnons, c'est parce que nous avons entrevu dans notre chair le destin de Claire dans *les Bonnes*. Son suicide ressort au monde de « Madame ».

### **Texte 3 : Jacques Lacan analyse l'affaire Papin <sup>14</sup>**

J. Lacan, avec les surréalistes, mais autrement qu'eux, prit parti non pas pour les sœurs Papin mais contre la conclusion de l'expertise psychiatrique et contre le verdict. Seulement deux mois après le procès, il publie: "Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin". S'il pointe que les sœurs Papin étaient des servantes modèles, enviées au ménage, c'est pour ajouter aussitôt, servantes mystère aussi, "car si l'on a remarqué que les maîtres semblent avoir étrangement manqué de sympathie humaine, rien ne nous permet de dire que l'indifférence hautaine des domestiques n'ait fait que répondre à cette attitude; d'un groupe à

---

<sup>14</sup> Jacques Lacan cité par Yves Chevalier, *En voilà du propre, Jean Genet et Les Bonnes*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 50-54.

l'autre "on ne se parlait pas" avant de conclure que "ce silence pourtant ne pouvait être vide même s'il était obscur aux yeux des acteurs".

Lacan note aussi que le "mal d'être deux" dont souffrent les sœurs ne les libère qu'à peine du mal de Narcisse, "ce besoin d'autopunition, cet énorme sentiment de culpabilité se lit aussi dans les actes des Papin, ne serait-ce que dans l'agenouillement de Christine au dénouement". Mais, poursuit-il, "il semble qu'entre elles, les sœurs ne pouvaient même pas prendre la distance qu'il faut pour se meurtrir. Vraies âmes siamoises, elles forment un monde à jamais clos; à lire leurs dépositions après le crime, dit le Dr Logre, « On croit lire double". Avec les seuls moyens de leur îlot, elles doivent résoudre leur énigme" et cette énigme, Lacan la qualifiera d'"énigme humaine du sexe".

Lacan diagnostiquera alors à rebours une paranoïa selon les traits classiques suivants:

- un délire intellectuel qui varie ses thèmes des idées de grandeur aux idées de persécution,
- des réactions agressives très fréquemment meurtrières,
- une évolution chronique,

et reconnaît comme primordiale tant dans les éléments que dans l'ensemble du délire et dans ses réactions l'influence des relations sociales incidentes à chacun de ces trois ordres de phénomènes et admet comme explicative des faits de la psychose, la notion dynamique des tensions sociales dont l'état d'équilibre ou de rupture définit normalement dans l'individu, la personnalité.

Pour éclairer le "délire à deux" où ont sombré les deux sœurs, véritable "couple psychologique" selon le Dr Logre, Lacan affirme que le délire n'est pas quelque chose qui isole le sujet du monde extérieur. C'est au contraire "un délire de relation" et la visée paranoïaque est de faire entrer l'ordre du monde en composition avec le délire. [...]

Lacan termine "Motifs du crime paranoïaque" par ces phrases superbes: "Au soir fatidique, dans l'anxiété d'une punition imminente, les sœurs mêlent à l'image de leurs maîtresses le mirage de leur mal. C'est leur détresse qu'elles détestent dans le couple qu'elles entraînent dans un atroce quadrille. Elles arrachent les yeux comme châtraient les Bacchantes. La curiosité sacrilège qui fait l'angoisse de l'homme depuis le fond des âges, c'est elle qui les anime quand elles désirent leurs victimes, quand elles traquent dans leurs blessures béantes ce que Christine plus tard devant le juge devait appeler dans son innocence "le mystère de la vie".

## **Contre-champ :**

### **Film 1 : *La Cérémonie* de Chabrol (Franco-allemand, 1995) <sup>15</sup>**

Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Virginie Ledoyen

Le film prend sa source dans le fait divers du meurtre des sœurs Papin.

Tout paraît limpide, mais rien n'est simple. Car chacun dissimule quelque-chose. En salauds irréprochables, les bourgeois masquent leur morgue sous un excès de bienveillance ; Sophie, engagée comme domestique, camoufle son analphabétisme et sa honte ; Jeanne, la postière, traîne un lourd passé. Peu à peu, le film devient l'état des lieux d'une société bloquée, proche de l'implosion. Les rapports de classe sont moins fondés sur l'argent que sur la maîtrise, pour ceux qui dominent, du langage et de la technique. Derrière cette histoire linéaire palpite l'humain dans ce qu'il a d'insondable et de profondément mystérieux. Un

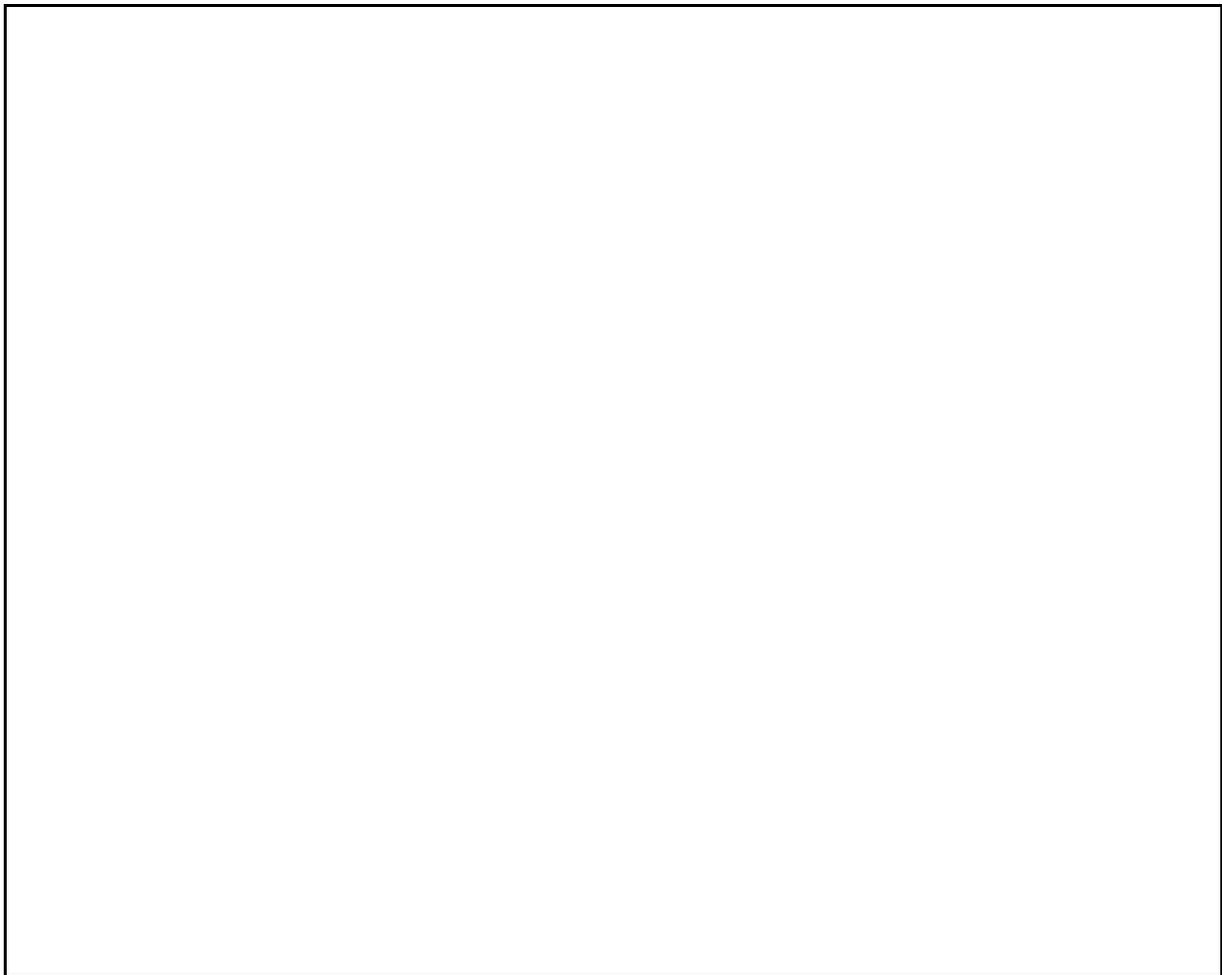
---

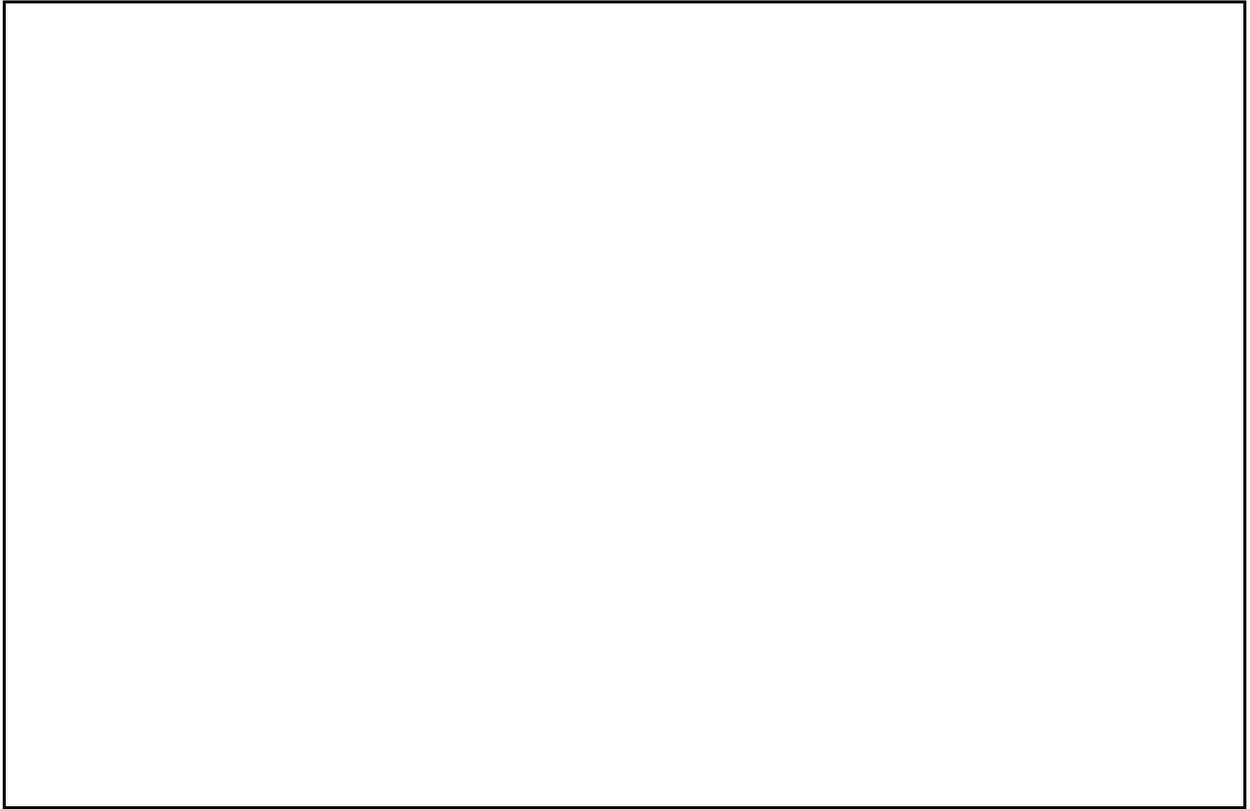
<sup>15</sup> Critique cinématographique extraite de Télérama, Hors-série, *Le Guide du cinéma chez soi*, Edition 2003.

désordre impénétrable, irréductible à toutes les explications et surtout au jugement du bien et du mal. Bref, un grand cinéma abstrait.

**Film 2 : *Gosford Park*, de Robert Altman (Allemand, Anglais, Italien, allemand, 2001)**

Le film propose, sur fond de double meurtre (la victime a en fait été tuée deux fois de suite par deux mains différentes), une vision non dénuée de parti-pris de la domesticité dans la vieille Angleterre aristocrate du début du siècle. A la virtuosité de l'intrigue, où chacun est désigné tour à tour comme le meurtrier présumé, chacun ayant de bonnes raisons d'avoir tué le maître de maison, se superpose donc une fresque historique des mondes de « l'office », des relations maître-serviteur, des rivalités entre domestiques... Un film à l'humour féroce qui panache vérité sociologique et puissance symbolique





# LA PAROLE AUX ARTISTES INTERPRETES

« Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant. »

Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* ? »

## I. Entretiens inédits

### 1. Entretien avec Bruno Boëglin, metteur en scène et comédien en charge du rôle de Madame

#### PARTIE I : DU COTE DU TEXTE

**Tiphaine Karsenti & Martial Poirson :** Vous évoquez, comme circonstance décisive pour ce projet, une « commande » de la part du directeur d'un théâtre de Lyon. Vous confessez même une certaine méconnaissance, *a priori*, du théâtre de Genet. Comment vous l'êtes-vous approprié ?

Bruno Boëglin : Je crois qu'on ne s'approprie pas le théâtre de Jean Genet.

**T. K. & M. P. :** Conformément à la volonté de l'auteur dans le texte liminaire « Comment jouer *Les Bonnes* ? », vous récuser la double lecture contextuelle (le fait divers du meurtre des sœurs Papin) et politique (le plaidoyer en faveur des domestiques) usuellement plaquées sur ce texte par un réductionnisme critique. Quelle est alors votre clef d'interprétation ?

B. B. : En effet, on ne peut pas dire que ce soient les sœurs Papin : les bonnes ne tuent pas leur maîtresse. Elles s'autodétruisent. La pièce n'est pas politique : Genet dit lui-même qu'il y a des syndicats pour cela, qu'il y a des syndicats pour les domestiques. Les deux bonnes, ainsi que leur maîtresse, sont toutes les trois dépossédées de leur identité véritable pendant presque toute la pièce. Elles sont en fait des aliénées, entrent ainsi dans un théâtre du rituel et font de la soirée « une cérémonie ».

**T. K. & M. P. :** Louis Jovet confie au *Courrier des spectacles*, en avril 1947, la façon dont il a décidé de monter la pièce, non sans exiger de la part du dramaturge certaines transformations, et en la programmant, ce qui est suffisamment insolite pour être remarqué, dans la même soirée que Giraudoux, affirmant : « Voilà un auteur dramatique ! ». Partagez-vous cet enthousiasme pour ce qu'on désigne, aujourd'hui, par l'oxymore de « Classique contemporain » ? À quoi tient, selon vous, cette consécration immédiate de l'auteur, à laquelle la pièce des *Bonnes* n'a pas peu contribué ?

B. B. : *Les bonnes* représente l'une des pièces les plus économiques et resserrées du répertoire moderne et descend directement des tragédies dépouillées de Racine. Un critique a même montré qu'elles étaient divisées en cinq actes à la manière classique. « En fait les vrais ancêtres littéraires des *Bonnes*, sont Racine (les longues tirades nobles, les passions

disciplinées, le respect classique du lieu, de temps et d'action, le dénouement précipité par une catastrophe ultime) et Strindberg, en particulier celui de Mademoiselle Julie, pièce en un acte qui traite également des relations entre maîtres et serviteurs et représente une lutte de pouvoir entre deux personnes à demi-folles »<sup>16</sup>. La consécration n'a pas été immédiate. Elle a pris du temps. On aurait presque pu passer à côté.

**T. K. & M. P. : Il existe plusieurs versions de la pièce, notamment une version en quatre actes, initialement présentée à Louis Jovet, et une seconde, réduite en un acte à sa demande. Sans parler des cinq dactylogrammes conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal. Quels critères ont présidé au choix de la version de 1947, plutôt qu'une autre, pour réaliser votre spectacle ?**

B. B. : Nous avons enrichi la version mise en scène par Jovet de celle publiée par Genet quelques mois plus tard (exemple le dernier monologue de Solange qui ne sera peut-être pas gardé)<sup>17</sup>.

**T. K. & M. P. : En quoi a consisté votre travail au plan de la dramaturgie ? Etes-vous intervenu sur le texte ?**

B. B. : Nous avons, avec mon assistant Dominique Bacle, lu et relu notre travail d'adaptation plusieurs fois et supprimé quelques lignes, mais jamais réécrit ce que Genet avait écrit. À chaque lecture nous avons découvert des faces cachées de la pièce.

**T. K. & M. P. : Le relevé de mise en scène réalisé par Marthe Herlin, à partir du travail de Louis Jovet, et rempli d'interventions manuscrites de Genet, porte, de sa main, le titre suivant : « La tragédie des confidences ». Est-ce, selon vous, un bon titre ?**

B. B. : Non. Ce titre est stupide. Je ne trouve pas que « La tragédie des confidences » soit un titre juste car les trois personnages de la pièce de Genet font aussi bien d'autres choses que de se faire des confidences. Ici tout est codé, transposé, projeté, fantasmé, manipulé.

**T. K. & M. P. : Genet lui-même semble avoir eu, ici comme ailleurs, le souci très net d'intervenir directement sur les parti-pris de mise en scène. On le voit à travers les très nombreuses *didascalies* qui jalonnent la pièce, et que vous avez supprimées sur le texte de travail. Qu'est-ce à dire ? Quelle est votre position vis-à-vis de cette intervention directe de l'auteur sur son texte et de ses directives ?**

B. B. : Selon moi, *Les Bonnes* ne font pas exception à d'autres pièces en ce qui concerne les *didascalies*. Je les supprime parce qu'elles sont le plus souvent contraignantes et bloquent l'imagination du metteur en scène comme celle du comédien. Elles sont l'antithèse de mon travail. Les *didascalies* de Genet ne sont pas sérieuses. Elles sont une provocation de plus qui affecte même les metteurs en scène, mais nous avons retenu certaines choses :

---

<sup>16</sup> Edmond White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, « nrf biographies », 1993 (Note de la rédaction).

<sup>17</sup> Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit. p. 199 : « Solange. L'orchestre joue brillamment. Le portier soulève le rideau de velours. Il s'incline. Madame descend l'escalier. Madame monte en voiture. A l'oreille, Monsieur lui chuchote des mots d'amour. Elle voudrait sourire, mais elle est morte. Elle sonne. Le concierge baille. Il tire le cordon. Madame monte l'escalier. Elle entre chez elle : or, Madame est morte. Ses deux bonnes sont vivantes : elles viennent de surgir, délivrées de la forme glacée de Madame. Auprès d'elles, toutes les bonnes furent présentes – non elles-mêmes, mais plutôt l'angoisse infernale de leurs noms. Sauf qu'il ne reste d'elles, pour flotter autour du cadavre léger de Madame, que le délicat parfum des saintes filles qu'elles furent en secret. Nous sommes belles, libres, ivres et joyeuses ! » (NDLR).

- On voit les bonnes embellir ;
- Il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. ;
- Si j'étais bonne je parlerai comme elles certains soirs ;
- Il faut les surprendre dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.

**T. K. & M. P. : Le texte liminaire qui accompagne la pièce, intitulé « Comment jouer *Les Bonnes* ? », constitue une deuxième forme d'intervention, à valeur de programme, sur le texte. Comment s'en accommoder quand on est metteur en scène aujourd'hui ?**

B. B. : On la lit deux fois et on la jette à la poubelle : Jean Genet se paye notre tête.

**T. K. & M. P. : Que penser de ce texte liminaire, entre provocation, art poétique et guide pratique ? Une façon, irrévérencieuse et paradoxale, de donner une certaine liberté au metteur en scène ?**

B. B. : Une façon irrévérencieuse et paradoxale d'enlever la liberté au metteur en scène. Genet aurait été sans doute un très mauvais metteur en scène.

**T. K. & M. P. : Genet dit, à propos du travail de mise en scène, la chose suivante, sur laquelle nous souhaiterions avoir votre réaction : « *Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant.* »<sup>18</sup>**

B. B. : Cela ne m'intéresse pas.

La pièce ne se situe pas dans une chambre féminine, les fleurs ne sont pas toutes vraies, les robes doivent être magnifiques et non pas une caricature facile de Madame. Par ailleurs un jeu titubant n'est pas un bon jeu.

**T. K. & M. P. : La vision de l'auteur, d'ailleurs en totale discordance avec la réalisation de Jovet lors de la création, suggère une mise en scène qui se joue des conventions, ce qui est sensible, notamment, à travers ces lignes : « Et si l'on veut représenter cette pièce à Epidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord, sous les yeux des spectateurs, sur les recoins auxquels elles donneront les noms de : lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc. Puis qu'elles disparaissent, pour réapparaître ensuite selon l'ordre assigné par l'auteur. »<sup>19</sup>. Qu'en pensez-vous ?**

B. B. : Je crois que c'est une très mauvaise idée de mis en scène, une pure provocation de la part de Genet.

**T. K. & M. P. : Quelle est, selon vous, la portée de ce texte atypique par rapport à la tradition dramatique ?**

B. B. : Jean Genet explore avec un appétit marqué les relations de pouvoir réciproque (voleur-volé, bourreau-victime, juge-jugé, gardien-prisonnier). Il explore définitivement cette catégorie dans les *Bonnes*, pièce composée peu après le *Journal du voleur*. Cette pièce en est sans doute l'exemple le plus frappant.

<sup>18</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 127. C'est nous qui soulignons (NDLR).

<sup>19</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 127 (NDLR).

**T. K. & M. P. : Comment l'interpréter ?**

B. B. : A niveaux multiples. C'est une question très compliquée.

**T. K. & M. P. : Il semble que la pièce conjugue plusieurs niveaux de lecture. D'abord, le jeu des identités superposées, qui conduit à la perte de toute identité des personnages ; et partant, la complexité des relations de domination, qui va de l'inversion carnavalesque des rôles de l'ouverture à la scène d'hypnose finale... Le moins que l'on puisse dire est que cette fusion engendre la plus grande confusion, qui s'exprime par l'irrationalité apparente de propos sans rime ni raison...**

B. B. : Si « cette fusion engendre la plus grande confusion » je crois qu'on ne peut pas vraiment parler d'« irrationalité apparente de propos sans rime ni raison ». Par exemple cette affirmation de Madame : « Vous avez de la chance qu'on vous donne des robes. Moi, si j'en veux, je dois les acheter ». Et Jean Genet de révéler qu'une dame lui aurait confié, après avoir vu son œuvre, qu'elle donnait toujours ses vieilles robes à sa bonne. « Et vous donne-t-elle les siennes ? » riposta-t-il sèchement. Il aimera à raconter par la suite que cette dame était la mère de Sartre. Et, il y a comme ça, dans la pièce, des dizaines de petites histoires qui ne sont pas sans rime ni raison. Jean Genet n'est pas un donneur de leçons, c'est un casseur de leçons.

**T. K. & M. P. : N'est-on pas, de façon symptomatique, en pleine « crise du personnage »<sup>20</sup> ?**

B. B. : C'est le moins que l'on puisse dire. Les trois femmes sont complètement exacerbées, explosées.

**T. K. & M. P. : Mais la pièce revêt en outre une dimension presque anthropologique, à travers l'agencement d'un rituel ou pour mieux dire, d'une « cérémonie », pour reprendre le titre de l'adaptation cinématographique de Chabrol.**

B. B. : La « cérémonie » de Chabrol concerne l'histoire des sœurs Papin. La « cérémonie » des *Bonnes* est d'ordre mystique, religieux, sacrificiel mais ne correspond pas à une culture donnée, elle est terriblement personnelle.

**T. K. & M. P. : Enfin, elle rejoint une dimension mythologique, à travers différentes figures, telles que le mythe de l'hermaphrodite (gémellité des deux sœurs, qui ne peuvent, proprement, vivre l'une sans l'autre, de même qu'elle ne peuvent vivre l'une avec l'autre) ; mais aussi la vacance du pouvoir et le retour, souvent annoncé, toujours différé, de Monsieur, sorte de Thésée moderne, qui finalement ne se manifeste que par un coup de fil dérisoire...**

B. B. : Gémellité ou trinité des trois femmes ? Le rôle de monsieur est secondaire, il n'est sans doute qu'un gigolo.

**T. K. & M. P. : Le non-rôle, ou le rôle dans un hors scène fantasmé de Monsieur, qui sort de prison, est d'ailleurs tout à fait révélateur. Une critique, par Genet, de la société patriarcale ?**

---

<sup>20</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994 (NDLR).

B. B. : C'est peut-être aller un peu plus loin... Mais cela n'est pas sans séduction intellectuelle. En réalité, je pense que Genet s'en contrefout.

**T. K. & M. P. : Peut-on parler, en dernière analyse, à travers ces « monstres » tant domestiques que patrons, d'une chronique du mal ordinaire, dans la lignée de la philosophie d'après guerre et des travaux d'Hannah Arendt ? Y a-t-il là un effet de contexte pour ce dramaturge dont le théâtre est, pour le moins, nourri par l'actualité, bien qu'il s'en défende ?**

B. B. : Son théâtre est surtout nourri par sa propre histoire, les « monstres » ne sont pas si monstrueux que cela, ils sont plutôt désemparés.

**T. K. & M. P. : Encore convient-il de mentionner le fait que cet intérieur bourgeois est comme une prison dorée, espace clos... de l'intérieur, et propice au développement de toutes les aliénations les plus surdimensionnées.**

B. B. : Puisqu'il s'agit du lieu où se situe l'action, mon espace lui aussi est clos, terriblement clos : c'est, précisément, un lieu d'enfermement, d'un lieu qui exacerbe les corps et les esprits.

**T. K. & M. P. : Ne sommes-nous pas en présence d'un jeu des doubles qui est aussi un double jeu ?**

B. B. : On peut lire, dans *Saint Genet comédien et martyr*, des choses telles que :

- « Tout cela ne constitue que le trucage de base » ;

- « Sur ce fond évanescent paraissent des formes singulières : Solange et Claire. Nous allons voir qu'elles sont, elles aussi, truquées. » ;

- « Elles *aiment* Madame : cela signifie dans le langage de Genet qu'elles voudraient l'une et l'autre *devenir* Madame, en d'autres termes, s'intégrer à l'ordre social dont elles sont les déchets. Elles *haïssent* Madame ; traduisez : Genet déteste la Société qui le repousse et souhaitent l'anéantir. » ;

- « La seule rébellion de ces créatures plates c'est qu'elles rêvent à leur tour : elle rêvent dans un rêve. » ;

- La parfaite interchangeabilité de Solange et de Claire ».

Alors pour ce qui est d' « un jeu des doubles qui est aussi un double jeu »... Nous sommes servis.

**T. K. & M. P. : Les bonnes, en permanence, jouent à jouer, comme si le but du théâtre était de contribuer à sa propre mise en scène, par une sorte de mise en abyme vertigineuse et sans fin ; comme si, également, la vie sociale était une sorte de « mise en scène de la vie quotidienne » permanente <sup>21</sup>. Que penser de cette « théâtralité » virtuose ?**

B. B. : « Il y a un seul endroit au monde où la théâtralité ne cache aucun pouvoir, c'est le théâtre » (J. Genet).

---

<sup>21</sup> Cf. Erwin Goffman, *Les mises en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973, 2 volumes [pour la traduction de l'américain].

**T. K. & M. P. : Genet définit son texte comme un « récit allégorique »<sup>22</sup>. Qu'en est-il selon vous ?**

B. B. : C'est le moins que l'on puisse dire. Tout ici est symbolique, fantasmé, rêvé...

**T. K. & M. P. : La langue, qui se défend de toute vraisemblance sociologique, est une sorte de « métaphore argotique »<sup>23</sup> filée. Comment l'appréhender ?**

B. B. : Il fallait bien que je parle sa langue de tortionnaire. Mais Genet s'exprime avec les vérités du condamné.

**T. K. & M. P. : Peut-on parler d'un théâtre d'inspiration « baroque »<sup>24</sup> ou élisabéthaine ?**

B. B. : Je crois que pour le coup on ne peut procéder à aucune classification possible. Le théâtre de Genet est purement « genétien ».

## PARTIE II : DU COTE DU SPECTACLE

**T. K. & M. P. : Vous êtes-vous inspiré des mises en scène précédentes de la pièce, et en particulier de la création par Louis Jovet en 1947 ? Si oui, sur quels types de documents avez-vous pris appui ?**

B. B. : Non. Et même si je voulais mon parti pris de décor, si éloigné de celui de Christian Bérard, le décorateur des mises en scène de Louis Jovet, me l'interdirai. La création des *Bonnes* en 1947 par Louis Jovet exigeait, de la part des interprètes, une très grande rapidité pour « dire » le texte de Genet et contenir le spectacle dans la durée d'une heure. Je crois même avoir lu quelque part que les trois comédiennes ne comprenaient rien à ce qu'elles étaient sensé interpréter. A la décharge de Jovet, il convient de rappeler que *Les Bonnes* précédait dans la même soirée une autre mise en scène de Jovet, *L'Apollon de Bellac*, une comédie romantique en un acte de Giraudoux...

**T. K. & M. P. : Vous parlez de votre travail comme d'une recherche visant à « délocaliser », selon vos propres termes, l'espace de la fiction. En effet, nous ne sommes plus dans la chambre de Madame prévue par les *didascalies*. Comment expliquer ce choix scénographique audacieux ?**

B. B. : On ne délocalise pas pour le plaisir mais parce qu'il serait inintéressant de rester dans un espace réaliste aujourd'hui. C'est fort simple. Genet ou Jovet, je ne sais plus, avait même imaginé qu'il pouvait y avoir plusieurs espaces scéniques dont la chambre des bonnes.

Je me crus alors autorisé à en inventer un qui n'a, apparemment, rien à voir avec la pièce mais qui dévoile à l'infini les plis et les replis des caractères des trois personnages. Le seul point commun avec les autres espaces scéniques est qu'une fois qu'on y est il est très difficile, pour ne pas dire impossible, d'en sortir.

---

<sup>22</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 126.

<sup>23</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 126.

<sup>24</sup> Cf. Nathalie Freudette, *Figures baroques de Jean Genet*, Québec, Presses universitaires de Vincennes, 2001 (NDLR).

Par ailleurs, l'espace scénique imaginé par Victor Garcia il y a quelques années n'avait lui non plus pas grand chose à voir avec la chambre de Madame.

**T. K. & M. P. : Comment considérer non seulement la *didascalie* initiale<sup>25</sup>, qui dans une certaine mesure, campe le décor ; mais encore les considérations du texte liminaire<sup>26</sup> ? N'est-ce pas, d'une certaine façon, par cette économie relative d'indications, une invitation à l'invention pour le metteur en scène ?**

B. B. : Je suis à peu près certain que Jean Genet n'avait pas une grande connaissance du théâtre. Et puis nous étions en 1947 et à cette époque-là les décors étaient assez réalistes. Dans ce cadre, la chambre de Madame, « un peu cocotte et un peu bourgeoise », était facile à imaginer : elle devait « coller » au personnage. Aujourd'hui, le metteur en scène ne peut qu'inventer puisque Genet ne donne que de fausses pistes ou presque.

**T. K. & M. P. : Dans quel état d'esprit avez-vous conçu les décors du spectacle ?**

B. B. : En se disant au fur et à mesure des lectures que la pièce était « folle ». En l'ayant lu, relu et relu et en prenant certains constats à la lettre. En n'occultant pas la vie et l'histoire peu commune d'un auteur-bandit.

**T. K. & M. P. : Qu'en est-il des costumes, dans ce théâtre du travestissement qui est presque une mise en abyme du théâtre<sup>27</sup> ?**

B. B. : Le premier critère est esthétique, le deuxième onirique, le troisième est pertinent...

**T. K. & M. P. : La scène de la garde robe de Madame, notamment, donne une nécessité fonctionnelle au costume, fait rare dans le théâtre contemporain (y compris celui de Genet lui-même), et encore plus dans le drame psychologique.**

B. B. : Cette scène sera contournée. La nécessité fonctionnelle n'est pas le propre de mes mises en scène et je suis persuadé que ce serait à contre sens dans l'univers global de Genet.

**T. K. & M. P. : Les accessoires jouent un rôle important dans la pièce. Les objets, comme la tasse de tilleul par exemple, sont investis d'un potentiel dramatique fort.**

B. B. : Ils sont peu nombreux donc importants. La tasse de tilleul sera très belle mais l'eau, celle du bidet.

---

<sup>25</sup> Jean Genet, *Les Bonnes* publié dans Jean Genet, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.129 : *La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. A droite, le lit. A gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noir, une paire de souliers noirs à talons plats.* (NDLR).

<sup>26</sup> Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* ? » : « Le décor des *Bonnes*. Il s'agit, simplement, de coucher d'une dame un peu cocotte et un peu bourgeoise. Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné - elle a tout de même des domestiques - mais discrètement. Si la pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier. (...) les fleurs seront des fleurs réelles, le lit un vrai lit. Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant. » (NDLR).

<sup>27</sup> Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* ? », *op. cit.* p. 127 : « Les robes, pourtant, seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque. Il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour le jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots ».

### **PARTIE III : DU COTE DU JEU DRAMATIQUE**

**T. K. & M. P. : Vous-même interprétez, et c'était une clause importante de la commande qui vous a été passée, le rôle de Madame. Comment peut-on concilier le point de vue du metteur en scène et celui de l'artiste-interprète ?**

B. B. : J'ai déjà, dans certaines de mes mises en scène, tenu un rôle. J'ai alors remarqué que si, dans l'action, je me souvenais du texte, des déplacements et surtout des intentions, assis au dixième rang à ma table de metteur en scène, j'étais dans l'impossibilité presque totale de remplacer un personnage que j'avais mis en scène. Mais, dans le cas présent, je pense utiliser une doublure.

**T. K. & M. P. : Comment concevez-vous votre personnage, que l'auteur qualifie de « dame un peu cocotte et un peu bourgeoise » ?**

B. B. : J'ajouterai les qualificatifs suivants : maligne, un peu sournoise, passablement surexcitée, inconséquente, dispersée, paternaliste et méprisante par étourderie.

**T. K. & M. P. : Qu'apporte le travestissement de Madame au rôle ? Est-ce un moyen de renforcer les rapports de force, en redoublant la problématique sociale d'une connotation patriarcale ? Est-ce un moyen de rendre explicites les connotations sexuelles de la relation ambivalente entre la maîtresse et ses domestiques ?**

B. B. : Il apporte de l'humour et un parti-pris évident mais n'a pas, selon moi, de valeur particulière par rapport au patriarcat. Ce n'est pas la préoccupation première de Genet.

**T. K. & M. P. : Le personnage de Madame, omniprésent dans les propos et les pensées des deux domestiques, est en définitive une sorte d'arlésienne très peu présente sur scène, et on se demande même, pendant longtemps, si elle va réellement apparaître à nos yeux. Comment rendre cette tension ? Comment figurer ce poids écrasant du silence et de l'absence ?**

B. B. : « Il faut poursuivre les actes jusqu'à leur achèvement. Quel que soit leur point de départ la fin sera belle. C'est parce qu'elle n'est pas achevée qu'une action est infâme. »<sup>28</sup> Il fallait donc que Madame apparut. Seuls, pour moi, le lieu ou le moyen de son apparition furent à trouver. La tension est entre les deux sœurs. Madame est un prétexte jusqu'au moment de son apparition.

**T. K. & M. P. : De quelle façon avez-vous choisi vos deux actrices ?**

B. B. : L'une en fonction de l'autre ; mais que la différence ne soit pas si évidente. Deux sœurs qui peuvent – et c'est très important – commencer laides et finir belles.

**T. K. & M. P. : Comment les dirigez-vous ? En fonction de quels objectifs ?**

---

<sup>28</sup> Jean Genet, *Le Journal d'un Voleur*.

B. B. : Que la magie du théâtre apparaisse en répétition, puisque le texte est toujours ambigu.. Je n'ai pas d'*a priori*. A chaque spectacle, mes méthodes de direction des acteurs changent. Entre un indien *maskito* et un comédiens français, les différences sont grandes...

**T. K. & M. P. : Genet opère une distinction entre « passages joués » et « passages sincères »<sup>29</sup>. Etes-vous sensible à une telle catégorisation ? Qu'en pensez-vous ?**

B. B. : Quoi qu'on en dise, tout cela reste quand même du théâtre... Comme lorsqu'on dit : « Arrête de faire du cinéma ! ». Genet se fout intégralement de notre gueule.

**T. K. & M. P. : Les corps, et en particulier l'érotisation des corps, tient une place de choix dans ce duo mi-sadique, mi-homosexuel des deux sœurs, Claire et Solange. Comment jouer sur cette implication physique forte ?**

B. B. : Cela demeure du domaine privé : les deux premières semaines de répétition resteront secrètes.

**T. K. & M. P. : La pièce, et c'est un des éléments qui l'ont rendu célèbre, repose sur un art subtil de la déclamation et suppose un travail spécifique de la diction et de la voix. Les effets de distorsion sont multiples, entre la trivialité apparente du propos, et ses implications symboliques. Ainsi, notamment, de l'évocation récurrente des « crachats ». C'est comme s'il s'agissait sans cesse de déborder le propos, tantôt en en excédant le signifiant, en en faisant une fin en soi ; tantôt en saturant le signifié, par un jeu sans fin d'analogies. Le dit et le dire agissent, donc, contradictoirement. Comment rendre compte d'une telle richesse du texte ?**

B. B. : Le jeu n'est pas sérieux, c'est l'écriture qui transcende et qui doit ressortir. En fait c'est le type même de question qu'il faut cesser de se poser lorsque commence le travail...

#### PARTIE IV : DU COTE DU PUBLIC

**T. K. & M. P. : Il s'agit d'une pièce « intimiste », d'un de ces drames du quotidien conçus pour un espace réduit, voire confiné. De ce point de vue, la scène de l'Athénée, où elle a été créée par Jovet, est tout à fait indiquée. Comment adapter la scénographie, lorsqu'on la représente dans un grand théâtre d'architecture moderne comme la scène des Amandiers ?**

B. B. : C'est une question de « focale », comme au cinéma. Le spectateur doit se sentir « incarcéré » avec les personnages.

**T. K. & M. P. : Genet évoque la réception de son spectacle, et jusqu'aux réactions du public, disant : « le but second [est] d'établir une espèce de malaise dans la salle... »<sup>30</sup>. Qu'est-ce à dire ? Etes-vous en accord avec un tel objectif ?**

B. B. : C'est le moins qu'on puisse dire car l'histoire est mortelle. Mais elle doit rester un jeu, offrir une place à l'humour, à l'amour, à la sensualité et à la fantaisie.

---

<sup>29</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 125-126 (NDLR).

<sup>30</sup> Jean Genet, « Comment jouer les *Bonnes* ? », *op. cit.* p. 126.

**T. K. & M. P. : Au-delà de cela, le public fait partie intégrante du dispositif théâtral dans la pièce, comme l'indique notamment la construction du tout début de la pièce, où l'on découvre tardivement que Madame est jouée par Claire.**

B. B. : Nous nous efforcerons de le signifier clairement, de même que Solange joue Claire.

**T. K. & M. P. : Que cherchez-vous à rendre sensible pour le spectateur d'aujourd'hui ?**

B. B. : Depuis 1967, date de mes débuts au théâtre, c'est la question que je ne cesse de me poser et à laquelle je n'ai jamais su répondre...

**T. K. & M. P. : Avez-vous l'intention de continuer à travailler sur le répertoire de Genet ?**

B. B. : Oui, très certainement...

### **Encadré 3 : Notice biographique, artistique et témoignages sur Bruno Boëglin (né en 1951)**

*« Ça saute toujours quelque part, chez Bruno Boëglin. Dans les fusibles des consciences ou les canons des fusils, dans la pâleur des brumes du Nord ou à la chaleur de lointains grands sud. Conteur né, et donc terriblement concret, Boëglin pourtant est depuis toujours rebelle aux fables sociales.*

*La violence ? (...) « Elle est présente, sans doute, dans mes spectacles, mais jamais préméditée. » (...)*

*Il est au Nicaragua, où l'a conduit sa passion pour le révolutionnaire Augusto Cesar Sandino. (...)*

*Il est parti pour des raisons assez similaires, dit-il, à celles rapportées par Kroet dans son journal du Nicaragua ; « une sorte de ras-le-bol du métier qu'il pratiquait et des gens qu'il côtoyait... »*

*On peut feuilleter l'album de famille théâtral de Boëglin: vingt ans déjà. Dostoïevski ou Malcolm Lowry, Strindberg ou Pirandello, Panizza ou Molnar. (...)*

*Engagé Boëglin pourtant l'a bien été, au temps des débuts de sa Compagnie de La Mouche.*

*De ces années anarchistes-là naît un théâtre que Boëglin pratique alors un peu comme on allume des feux et des contre-feux, une image qu'il ne renie pas.(...)*

*Aller au bout de sa vérité, c'est sans doute l'un des secrets de Bruno Boëglin, acteur ou directeur d'acteurs, dynamiteur d'images et de mots ».*

**Odile Quirot TNP -1990 -extraits**

« L'un des derniers poètes de la scène », selon Georges Lavaudant, Bruno Boëglin, en outre parrainé par Roger Planchon. Depuis 1968, donne à voir son théâtre aux écoles, aux usines, à l'air libre, et aux théâtres. Il monte également ses propres textes (*La Novia*, 1976, *Septem Dies*, 1979, *Le Copte*, 1983, *Le Marabout*, 1986, *L'Occupant de l'enclos*, 1988, *Noticias del Caribe*, 1989, *Pan Theodor Mundstock*, 1993) mais aussi des pièces ou des adaptations de Ionesco, Michaux, Rimbaud, Bram Stoker, Dostoïevski ou ... Carlo Collodi (*Pinocchio*).

Il a longtemps dirigé le vieux théâtre de l'Eldorado, jusqu'à la fermeture de la salle pour des raisons de sécurité en 1986. Puis il a pris brièvement la tête du Centre Dramatique National des Alpes. Depuis, Bruno Boëglin a sa propre compagnie, le Novothéâtre, mais n'a plus de théâtre, et poursuit ainsi une carrière quelque peu atypique.

Ami de Bernard-Marie Koltès, Bruno Boëglin a monté *Salinger* en 1978, *Roberto Zucco* en 1991. Les récits de Koltès sur le Nicaragua l'ont poussés à s'y rendre à plusieurs reprises. En 1997, il y monte *El Naufrago*, un conte offert aux indiens Miksikos. La compagnie du Novothéâtre, et trois comédiens nicaraguayens parcourent alors les rives du rio Coco, de village en village. En été 1997, le spectacle, coproduit par l'Odéon, est présenté en plein air à la Villette, au bord du Canal de l'Ourcq.

En 1979, lors de la création de *Septem Dies*, Georges Lavaudant, comédien du spectacle, disait de lui : « Sentimental, concret, diabolique, idiot et humoristique, Boëglin déplace tranquillement certaines limites conventionnelles de la scène, sans cris ni déclarations tapageuses. Bruno nous dévoile quelques uns de ses souvenirs cachés (on hésite avec lui à parler de « fantasmes ») qui ont plus à voir avec une enfance peuplée de poupées de chiffons, de marionnettes et de contes effrayants que de Fables sociales. Chacun de ses spectacles

comporte au moins une séquence qui me laisse pantois, les yeux humides, le corps traversé de frissons. (...) Bruno tient au creux de ses mains les dernières étincelles d'une pensée naïve, c'est-à-dire le contraire d'une pensée simpliste ». Et d'ajouter : « Ce qui paraît l'intéresser, ce sont les centaines de petits accidents de la scène et de la vie venant se faire broyer dans la grande machine aveugle du Destin ou de l'Histoire. Chacun de ses spectacles comporte au moins une séquence qui me laisse pantois, les yeux humides, le corps traversé de frissons. (...) Théâtre de l'émotion, des sentiments, de l'amour, de la haine et de la mort, théâtre d'écorché vif en ces temps médiocres de rationalisme aigu ».

Il a le sens, inné, des images violentes. Au Festival d'Avignon 1981, son *Titus Andronicus* en témoigne encore à l'envi. Au Festival d'Automne 1976, Bruno Boëglin présente *La Novia* (la fiancée) aux Bouffes du Nord. A l'origine du spectacle, la pièce de Rafaël Alberti, *Nuit de guerre au Musée du Prado*. Ce texte de facture lyrique mettait face à face des républicains espagnols et les chefs-d'œuvre de la peinture nationale qu'ils avaient charge de protéger pendant la guerre civile. Il s'ensuivait une reconnaissance réciproque, comme si les personnages des tableaux déteignaient sur les hommes en chair et en os...

Le spectacle constitue avant tout une rêverie sur la compacité de la matière et l'extension de la durée. Le décor en béton figure l'intérieur des caves du Prado. Dans la lumière pauvre, des hommes et des femmes s'emploient à des tâches obscures, parlent à voix basse, montent et descendent le long d'une paroi interminable. Ne serait-ce que par l'excès plastique, la mise en scène est mémorable. Il y a, dans ce trop de chuchotements au cœur de la pénombre une audace, qui porte sur les nerfs en connaissance de cause. On assiste ensuite au massacre des Républicains par les fascistes, menés par une dame patronnesse à la gâchette facile Puis un jeune homme venu de la salle s'avance à pas comptés vers la scène tandis qu'on entend, en voix *off*, le récit, de la bouche de sa mère, de l'exécution d'un militant basque de l'ETA. Le spectacle s'arrête sur cette vision: une vaste brèche se fait jour dans le béton. Figés dans une lumière aveuglante, des bourgeois en tenue de cocktail tournent le dos au public. Enfin, les acteurs démaquillés, "en civil", flânent devant le décor.

Quant à la signification le spectacle demeure sibyllin. On a vu, au début, Goya peignant un tableau, se flatter d'avoir la veille chassé et bu avec le roi. Il dépose ensuite son oeuvre au Prado. Ainsi Goya est réduit aux *Caprices. Les Désastres de la guerre*, c'est Boëglin qui s'en charge.

#### **Encadré 4 : Chronologie des spectacles réalisés par Bruno Boëglin**

- 1968** *Jacques ou la soumission* d'Eugène Ionesco
- 1969** *Le Drame des constructeurs* d'Henri Michaux
- 1970** *Woyzeck* de Georg Büchner
- 1971** *Les Rats* de Raph Soria  
*Charles XII* d'August Strindberg
- 1972** *le Drame des constructeurs* d'Henri Michaux  
*Les Aventures de Lolotte, la raffinerie baladeuse* de Jean Kergrist
- 1973** *le Concile d'amour* d'Oscar Panizza  
*Dracula* d'après Bram Stoker
- 1974-75** *Yvonne, princesse de Bourgoigne* de Witold Gombrowicz  
*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud
- 1976-77** *la Novia* de Bruno Boëglin  
*Lecture américaine, impressions d'acteurs*
- 1978** *Salinger* de Bernard-Marie Koltès
- 1979** *Amphitryon* d'après Plaute  
*Septem dies* de Bruno Boëglin
- 1980** *El Farolito* d'après Malcom Lowry
- 1981** *Titus Andronicus* de William Shakespeare  
*La Passion de l'insomniaque* d'Enzo Cormann
- 1982** *C'était hier* de Harold Pinter  
*Le Slave* de Bruno Boëglin d'après Dostoïevski
- 1983** *les Frères Karamazov* de Dostoïevski  
*Le Copte* de Bruno Boëglin
- 1984** *El asentamiento* de Bruno Boëglin
- 1985** *Liliom* de Ferenc Molnar
- 1986** *Liliom* de Ferenc Molnar  
*Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello  
*Le Marabout* de Bruno Boëglin
- 1987** *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello  
*Gertrud* de Hjalmar Söderberg

*Le Marabout* de Bruno Boëglin  
**1988** *Gertrud* de Hjalmar Söderberg, Théâtre de l'Athénée (Paris)  
*L'Occupant de l'enclos* de Bruno Boëglin (création)  
**1989** *L'Occupant de l'enclos* de Bruno Boëglin  
*Le Marabout* de B. Boëglin  
*Noticias del Caribe*/ Trilogie de Bruno Boëglin (création)  
 Ecriture d'une pièce de théâtre : *Hôpital militaire*  
**1990** *Rixe* de Jean Claude Grumberg  
*Simoun* d'August Strindberg  
**1991** *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (création)  
**1992/ 93** *Jackets ou la main secrète* d'Edouard Bond  
**1993/ 94** *Pan Theodor Mundstock* d'après Ladislav Fuks  
**1995** *El Naufrago* de Bruno Boëglin  
**1997** *El Naufrago/ El rescate* de Bruno Boëglin/ Waspam et Puerto Cabezas  
**1999** *Pinocchio* de Bruno Boëglin  
*Gracia a dios -Poca Madre !* de Bruno Boëglin, Carlos Calvo  
**2000** *Gracias a dios*, trilogie de Bruno Boëglin, Carlos Calvo, Catherine Marnas  
**2001** *Les Aventures de Soeur Solange* de Bruno Boëglin

## **2. Entretien avec les comédiennes, Judith Henry (Solange) et Odille Laura (Claire)**

**Tiphaine Karsenti & Martial Poirson : J'ai envie de vous demander, pour reprendre l'expression de Genet lui-même, au sens propre du terme, « Comment jouer *Les Bonnes* ? » ?**

**T. K. & M. P. : Genet, pour qualifier le travail des comédiennes dans la pièce, parle d'un jeu « furtif »<sup>31</sup>. Est-ce éclairant pour vous ?**

**T. K. & M. P. : Quelles sont les difficultés, pour le jeu dramatique, de cette pièce ?**

**T. K. & M. P. : Et quelles en sont les gratifications ?**

**T. K. & M. P. : Comment concevez-vous votre personnage, dont Genet prend la peine de préciser que ce n'est pas une « garce », et dont il décrit longuement les caractéristiques physiques et psychologiques<sup>32</sup>?**

**T. K. & M. P. : Et qu'en est-il de votre rôle ?**

**T. K. & M. P. : Cet type d'écriture nécessite un travail spécifique de la voix et du geste, évoqué par Genet lui-même comme un jeu « suspendu »<sup>33</sup>. Pouvez-vous l'explicitier ?**

---

<sup>31</sup> Jean Genet, «Comment jouer *Les Bonnes*», publié dans Jean Genet, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 125 : « Furtif. C'est le mot qui simpose d'abord. Le jeu théâtral des deux actrices doit être furtif. »

<sup>32</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 125-126.

<sup>33</sup> Jean Genet, *op. cit.* p. 125 : « (...) ce n'est pas non plus ce qu'il y a d'inavouable dans leurs propos qui exige ce jeu, révélant une psychologie perturbée : le jeu sera furtif afin qu'une phraséologie trop pesante s'allège et passe la rampe. Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste suspendra les actrices. Il serait bien qu'à certains moments elles marchent sur la pointe des pieds, après avoir enlevé un de leurs souliers qu'elles porteront à la main (...). Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées. »

**T. K. & M. P. : Comment envisager cette relation ambivalente, de haine et d'amour mêlée, entre les Bonnes et Madame ? Comment rendre cet incessant va-et-vient entre pulsions de mort et servitude volontaire ?**

**T. K. & M. P. : Et que dire de la relation, encore plus complexe peut-être, entre les deux sœurs, empreinte d'érotisme et de sadisme mêlés ?**

**T. K. & M. P. : Avez-vous déjà interprété du Genet ?**

**T. K. & M. P. : Quelles sont les directives de Bruno Boëglin ? Comment vous présente-t-il ses intentions de mise en scène ?**

## **Encadré 5 : Notice biographique et artistiques sur les comédiennes**

### **Judith Henry (Solange)**

Judith Henry est issue de l'Ecole des Enfants du Spectacle, Ecole Nationale du Cirque.

#### **Théâtre**

Elle a travaillé sous la direction de Jacques Nichet, *La Sœur de William Shakespeare* (1979), de Robert Cantarella, *Baal* de Bertolt Brecht (1984), *Sa maison d'été* de Jane Bowles (1994), de Laurence Février, *Des Françaises* (1989), de Matthias Langhoff, *Macbeth* de William Shakespeare (1990), de Bruno Boëglin Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (1991), de Michel Deutsch, *Imprécation IV, Imprécation 36* (1995, puis 1999), d'André Wilms, *La Philosophie dans le boudoir du Marquis de Sade* (1997), de Christophe Pertou, *Quatorze isbas rouges* de Platonov (2000) et *Notes de cuisine* de Rodrigo Garcia (2001), de Roger Planchon, *S'agite et se pavane* d'Igmar Bergman (2002), de Nicolas Bigards, *Manuscrit corbeau* de Max Aub (2002), enfin, de Jean-Louis Martinelli, *Les Sacrifiées* de Laurent Gaudé (2004).

Elle fait partie de la Compagnie Sentimental Bourreau, avec lequel elle joue :

**1990** : *Strip et Boniments* de Susan Meiselas.

**1991** : *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard.

**1992** : *La Grande charge hystérique* de Georges Didi-Hubermann.

**1996** : *Va-t-en chercher le bonheur et ne reviens pas les mains vides* d'après une idée originale d'Evelyne Didi.

**1998** : *Tout ce qui vit s'oppose à quelque chose*.

**2003** : *L'Exercice a été profitable*, *Monsieur* d'après Serge Daney mise en scène Mathieu Bauer.

#### **Cinéma**

Elle a tourné avec René Allio, *Un médecin des lumières* (1987), *Transit* (1990), Philippe Faucon, *L'Amour* (1989), Christian Vincent, *La Discrète* (1990), Claude Berri, *Germinal* (1993), Manuel Poirier, *À la campagne* (1994), Christian de Chalonge, *Le bel été 1914* (1996), Jean-Paul Salomé *Restons groupés* (1997), César Campoix, *Après tout* (2000).

### **Odille Lauria (Claire)**

D'origine mexicaine, Odille Lauria est née le 30 décembre 1976. Elle suit la Escuela Nacional de Arte Teatral pendant 4 ans, puis l'Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes.

Depuis la fin de sa formation en 1998, elle enchaîne spectacles français et sud-américains :

**2003** : *Gibiers du Temps*, de Didier-Georges Gabily, mise en scène de Nadia Vonderheyden au Festival d'Avignon.

*Eva Perón* de Copi, mise en scène de Catherine Marnas, tournée dans neuf villes du Mexique.

**2002** : *El Vendedor de Lágrimas*, mise en scène de Salomon Reyes (compagnie El Gento de Felipe).

*Foro Experimental de Chopo*, Mexico, Despues de Dios (compagnie El Gento de Felipe)

**2001** : *Farsa infantil de la Cabeza del Dragon* de Ramon del Valle Inclan, mise en scène de Alejandro Velis. Teatro Salvador Novo, CNA, Mexico.

*Después de Dios* (compagnie Cartaphilus Teatro), mise en scène de Luis Ibar, El Teatrino, Mexico.  
*Surrealidad*, chorégraphie de Mignuel-Angel Diaz (compagnie Asaltodiario AC).  
**2000** : *Bhagavad-Gita danse Butoh*, mise en scène de Kan Katsura.  
*Christophe Colomb*, de Ghlederode, mise en scène par Paul Grenier, troisième rencontre internationale de Haute-Corse.  
**1999** : *Ciudad Invisible*, mise en scène de Pino Di Budo (Compagnie Théâtre Potlach, Italie) CNA, Mexico.  
Trilogie *Gracias à Dios*, création et mise en scène de Bruno Boëglin, Catherine Marnas, Carlos Calvo, Novothéâtre, Compagnie Parnas, Festival d'Avignon 1999, Lyon, Marseille, et trente villes mexicaines.  
**1998** : *Alors Entonces*, mise en scène de Catherine Marnas.  
*Martes de Carnaval y otros Esperpentos*, de Ramon del Valle Inclan, mise en scène de Martin Acosta.

## **II. Entretiens d'archives**

### **Entretien filmé avec Bertrand Poirot-Delpech, réalisé en 1982**

Genet y parle de son dégoût profond de la société occidentale, qui l'a toujours rejeté. De ses profondes blessures, il ne se releva jamais et exprime ainsi sa haine envers ceux qui ne l'ont pas compris et mis à l'index. De la son aversion de la « race blanche », puisqu'il n'y trouva pas sa place (homosexuel, taulard...) et sa rage mise à nue...

#### **La France a supprimé la peine de mort, j'aimerais savoir l'effet que ça vous a fait d'apprendre qu'on ne couperait plus les têtes en France?**

Ca m'a laissé complètement indifférent parce que la suppression de la peine de mort est une décision politique. La politique française, je m'en fous, ça ne m'intéresse pas. Tant que la France ne fera pas cette politique qu'on appelle Nord-Sud, tant qu'elle ne se préoccupera pas davantage des travailleurs immigrés ou des anciennes colonies, la politique française ne m'intéressera pas du tout. Qu'on coupe des têtes ou pas à des hommes blancs, ça ne m'intéresse pas énormément. Les règlements de comptes entre ceux qu'on appelait les voyous et les juges, pour moi, c'est sans intérêt.

#### **Qu'on essaie de réduire ou de supprimer les châtiments ne vous intéresse pas vraiment?**

En France. non, je m'en fous.

#### **Si on arrivait à créer une société où on ne punit pas, vous ne seriez pas davantage satisfait?**

Faire une démocratie dans le pays qui était nommé autrefois métropole, c'est finalement faire encore une démocratie contre les pays noirs ou arabes. La démocratie existe depuis longtemps en Angleterre, entre Anglais probablement. Je connais mal l'histoire anglaise, mais je crois que depuis longtemps la démocratie était florissante en Angleterre, quand l'empire colonial anglais était florissant, mais qu'elle s'exerçait contre les Hindous.

#### **Vous pensez que les luxes économiques ou politiques des pays riches se paient toujours sur le dos du tiers-monde?**

Pour le moment je ne vois que ça.

#### **Et quelle société vous satisfait, enfin... vous écœure le moins?**

Là, je ne peux pas vous répondre politiquement mais presque religieusement. Le mal comme le bien font partie de la nature humaine et s'expriment à travers les hommes ou les sociétés. Je ne condamne pas, je ne sais pas ce qui va sortir des anciens empires coloniaux. Je ne sais pas ce qu'ils auront apporté de bien, je sais ce qu'ils ont apporté de mal. Peut-être ont-ils apporté du bien aussi, mais tout cela est si inextricablement mêlé que je ne serai jamais satisfait par un système politique, quel qu'il soit.

**Est-ce que c'est ça l'anarchisme ?**

Probablement pas. J'ai pris parti, vous voyez, je ne suis pas resté indifférent. Quand j'étais à Mettray, j'ai été envoyé en Syrie, et le grand homme, en Syrie, c'était le général Gouraud, celui qui n'avait qu'un bras. Il avait fait bombarder Damas et comme j'apprenais un peu l'arabe, je sortais du quartier à 4 heures exactement pour rentrer à l'heure que je voulais. Les petits gars de Damas prenaient un grand plaisir à me promener dans les ruines qu'avaient faites les canons du général Gouraud. J'avais une double vision du héros et de la saloperie, du type dégueulasse qu'était finalement Gouraud. Je ne sentis tout à coup tout à fait du côté des Syriens. D'abord, ça a été probablement un sentiment plus ou moins retors pour me faire bien voir d'eux, pour être aimé, pour participer aux jeux de cartes. Les jeux de cartes étaient interdits par le gouvernement français. Alors, moi, j'allais jouer avec eux dans les petites mosquées jusqu'à 4 ou 5 heures du matin.

**Comment expliquez-vous que, au lieu d'écrire l'argot ou d'inventer une langue, vous soyez coulé dans la langue de l'ennemi, c'est-à-dire le beau langage, celui de l'autorité et du pouvoir. Vous avez finalement écrit la langue de Gouraud ?**

Je ne suis pas très sûr que Gouraud ait écrit ma langue. Mais enfin, vous avez raison, il fallait d'abord séduire ceux dont vous parlez, ce à quoi vous appartenez sans doute, l'intelligentsia française.

**Vous avez séduit avec la langue qu'on dit classique, une langue que vous n'avez pas bousculée. Vous vous en êtes servi comme elle vous arrivait. Et d'abord, qui vous a appris à écrire le français si correctement ?**

La grammaire.

**Mais il y a eut un moment à l'école où on vous a donné le goût du bien-écrire ? A Mettray ?**

Je ne suis pas sûr que ce soit vraiment là. Vous me reprochez d'écrire en bon français ? Premièrement, ce que j'avais à dire à l'ennemi. Il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu'aurait été l'argot. Seul un Céline pouvait le faire. Il fallait un docteur, médecin des pauvres, pour oser écrire l'argot. Lui, il a pu changer le français bien correct de sa première thèse de médecine en un argot, avec des points de suspension, etc. Le détenu que j'étais ne pouvait pas faire ça, il fallait que je m'adresse, dans sa langue justement, au tortionnaire. Que cette langue ait été plus ou moins émaillée de mots d'argot n'enlève rien à sa syntaxe. Si j'ai été séduit, parce que je l'ai été, par la langue, c'est pas à l'école, c'est vers l'âge de quinze ans, à Mettray, quand on m'a donné, probablement par hasard, les sonnets de Ronsard. J'ai été ébloui. Il fallait être entendu de Ronsard. Ronsard n'aurait pas supporté l'argot... Ce que j'avais à dire était tel, témoignait de tellement de souffrances, que je devais utiliser cette langue-là.

**Vous avez fait de Ronsard votre gardien ?**

Puisqu'il est l'une des premières émotions que j'ai eues, à la fois de la langue française et de la poésie, c'est assez naturel que je lui réserve une sorte de fidélité.

**Il y a un risque, quand on écrit comme Jean Genet. Les tortionnaires disent : "Il n'est pas dangereux, il écrit si bien!" La récupération par la beauté! Est-ce qu'on pourrait comparer la façon dont vous saisissez de la langue du "tortionnaire" à la manière dont les bonnes prennent les robes de Madame ? Ou est-ce plus naturel chez vous ? En épousant cette musique et ce charme de la langue, obéissez-vous à une stratégie ou à un instinct?**

Je voudrais répondre que c'est une stratégie mais, malgré tout, avant d'aller à Mettray, j'ai été à l'école et j'ai tout de même appris le français.

**Liez-vous volontiers des choses parues récemment?**

Le dernier livre que j'ai essayé de lire, c'est un livre de Raymond Abelio. Il m'a paru très mal écrit et assez confus.

**Vous avez dit que Rimbaud avait "choisi" le silence. Vous aussi?**

Je ne sais pas pourquoi Rimbaud a choisi le silence. J'ai dit qu'il avait compris qu'il devait se taire. Moi, il me semble que, puisque tous nos livres ont été écrits en prison, je les ai écrits pour sortir de prison. Sorti de prison, l'écriture n'avait plus de raison d'être. Mes livres m'ont fait sortir de taule, mais après, quoi dire ?

**Il y a une part de vous qui est toujours en prison, non?**

Non. Non. Quelle part de moi ?

**Ne serait-ce que la mémoire de ceux qui y sont restés, qui en sont morts ou qui s'y trouvent encore maintenant?**

Non, une part de moi reste davantage dans les pays épuisés par les Français, comme le Maroc, le Mali et d'autres.

**Vous n'auriez pas eu l'idée d'écrire pour qu'ils sortent, eux, de prison?**

Non. Je redis bien que la suppression de la peine de mort me laisse complètement indifférent. Je ne tiens pas du tout à ce qu'on mette des gars en taule, mais c'est une affaire entre eux et les juges, les gouvernements, etc., pas entre eux et moi.

**Ce silence, nous sommes beaucoup à le déplorer.**

Ah! Vous vous en remettez.

**Revenons à votre choix de la langue classique. Pourquoi?**

Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle " mes tortionnaires " m'entendent. Donc il fallait les agresser dans leur langue. En argot ils ne m'auraient pas écouté. Il y a autre chose aussi. La langue française est fixe, elle a été fixée au dix-septième siècle à peu près. L'argot est en évolution. L'argot est mobile. L'argot utilisé par Céline se démode, il est déjà démodé.

**Mais vous êtes beaucoup plus subversif que Céline. Céline dit aux tortionnaires : "tout est de la merde", ça les arrange ce nihilisme. Alors que vous, vous dites : "on vous mettra dans la merde" ;il y a de la révolte chez vous, alors que chez lui il y a une espèce d'accablement et de geignardise. C'est beaucoup plus insupportable aux "tortionnaires" ce que vous dites.**

Les vrais tortionnaires, en réalité, ne me lisent pas.

**Pourtant, ils vous craignent. ils savent que vous êtes là.**

Ils s'en foutent, ils s'en foutent. Non, il ne faut pas exagérer l'importance de ça.

**Pouvez-vous donner un exemple de votre choix grammatical?**

La première phrase du premier livre que j'ai écrit commence ainsi : "Weidmann vous apparut." Le correcteur d'imprimerie m'a demandé de corriger en remplaçant "vous" par "nous". C'est "Weidmann nous apparut" n'est-ce pas, m'a-t-il dit. J'ai tenu à ce qu'on conserve "vous apparut", parce que je marquais déjà la différence entre vous à qui je parle et le moi qui vous parle.

**Vous preniez vos distances?**

Je prenais mes distances mais en respectant les règles, vos règles.

**Vous n'avez jamais établi de règles vous-mêmes?**

Je crois que finalement toute ma vie a été contre. Contre les règles blanches.

**Qu'est-ce que vous entendez par blanches?**

Des Blancs. Je veux dire que, encore maintenant - j'ai soixante-douze ans. hein! - je ne peux pas être électeur. Même si vous pensez que ça a peu d'importance, je ne fais pas partie des citoyens français.

**Vous n'avez pas vos droits civiques?**

Non, non. Il y a des délits que j'ai commis qui n'ont jamais été amnistiés, dont un pour vol et une condamnation à deux ans de prison entre autres. Et puis j'ai déserté deux fois.

**Au total, avez-vous fait le compte de vos condamnations et de leur durée?**

Oui, quatorze ans.

**Vous avez beaucoup parlé d'une hiérarchie de la gloire qui serait la hiérarchie du crime... Quel est le plus exotique des crimes?**

Non. Je voulais dire que deux mots accolés, ou trois ou quatre, et deux phrases peuvent être plus poétiques qu'un meurtre. Si j'avais à choisir entre l'expression poétique par des mots ou, si elle existe, l'expression poétique par des actes, je choisirais l'expression poétique par des mots

**Quels sont les mots qui vous paraissent les plus forts et les plus proches d'un acte?**

C'est leur assemblage, leur confrontation. Il en faut au moins deux.

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

Une seule fois.

**En écrivant quoi?**

Les Paravents. Le reste m'a beaucoup ennuyé, mais il fallait l'écrire pour sortir de prison.

**En quelle année Les Paravents?**

Attendez, je crois en 1956 ou 1957. En tout cas, je corrigeais les épreuves quand de Gaulle est venu au pouvoir en 1958, je crois, c'est ça.

**Je me souviens des représentations à l'Odéon. Il y avait un cordon de flics qui protégeait le théâtre. Quel effet cela vous faisait d'être joué dans un théâtre national défendu par la police?**

Eh bien, l'impression tout de même que la police est assez inconséquente et le gouvernement français aussi.

**Ca devait vous faire plaisir, cette inconséquence ?**

Je l'avais remarquée bien avant.

**Mais la piéger une fois de plus comme ça devait être plutôt réjouissant?**

Oui. j'aurais aimé recommencer le coup avec Maria Casarès à la Comédie-Française, qui m'a demandé *Le Balcon*, mais je n'ai pas pu le faire, ils ne voulaient pas de Casarès. Elle est donc plus dangereuse que moi.

**Les Paravents présentent la mort comme une chose finalement peu redoutable et peu importante. Est-ce votre opinion?**

C'est l'opinion de Mallarmé aussi : " Ce peu profond ruisseau... ", vous savez la suite. La mort me paraît assez peu... enfin, le passage de vie à non-vie me paraît assez peu triste, assez peu dangereux pour soi quand on change de vocabulaire : le passage de vie à non-vie au lieu de vie à trépas, c'est tout d'un coup presque consolant, non? C'est le changement de vocabulaire qui est important. Dédramatiser. Le mot est employé couramment en ce moment - dédramatiser la situation. Je dédramatise la situation, qui fera de moi un mort en utilisant d'autres mots.

**Un auteur dramatique qui dédramatise?...**

Justement. Si j'ai essayé de mettre au point une sorte de dramaturgie, c'était pour régler des comptes avec la société. Maintenant ça m'est égal, les comptes ont été réglés.

**Vous êtes sans colère et sans drame?**

Oh! je l'affirme d'une façon si péremptoire, si vivace que je me demande si, réellement, c'est sans colère et sans drame. Là vous venez de toucher quelque chose. Je crois que je mourrai encore avec de la colère contre vous.

**Et de la haine?**

Non, j'espère que non, vous ne le méritez pas.

**Qui mérite votre haine?**

Les quelques personnes que j'aime profondément et qui m'attendrissent.

**Il vous est pourtant arrivé d'aimer des salauds, ou jamais?**

Je ne fais pas la même distinction que Sartre entre les salauds et les autres. Comme je suis incapable de définir la beauté, je suis absolument incapable de définir l'amour. de savoir... L'homme que vous appelleriez un salaud sous votre regard objectif, sous mon regard subjectif cesse d'être un salaud... Tenez. quand Hitler a fichu une raclée aux Français, eh bien oui! j'ai été heureux, j'ai été heureux de cette raclée. Les Français ont été lâches.

**Et ce qu'il faisait, les camps d'extermination par exemple, c'était marrant aussi?**

D'abord, vraiment, je ne le savais pas. Mais il s'agit de la France, il ne s'agit pas du peuple allemand ou du peuple juif, ou des peuples communistes qui pouvaient être massacrés par Hitler. Il s'agissait de la correction donnée par l'armée française.

**Et ça, ça vous a paru marrant?**

Oh ! grisant, je vous assure.

**Et la raclée qu'Hitler a prise ensuite vous a réjoui aussi ?**

Ah! j'étais déjà assez indifférent. Les Français ont commencé leur traitement vache en Indochine et en Algérie et à Madagascar, etc. Vous connaissez l'histoire aussi, mieux que moi.

**Toutes les défaites ne sont quand même pas réjouissantes. La Pologne, qu'est-ce que ça vous fait?**

Vous savez, les Polonais m'ont quand même mis en prison pendant quatre mois.

**A ce qui leur arrive actuellement, vous réagissez comment?**

Ecoutez, la France a-t-elle réagi parce que à peu près mille personnes, hommes, femmes et enfants comme on dit dans les journaux, ont été tuées par la police de Hassan II au Maroc, à Casa? A quel moment les Français ont-ils réagi? Je connais bien le Maroc vous savez. La misère est énorme, immense, et personne n'en dit un mot.

**En Pologne, il ne s'agit pas uniquement de misère, il s'agit d'un écrasement des libertés.**

Ah! vous croyez que les libertés ne sont pas écrasées au Maroc?

**Et qui les défend, qui défend le peuple Arabe? Kadhafi?**

Peut-être que vous ne le savez pas, mais je ne suis pas arabe et je ne peux me prononcer au nom des Arabes, ni au nom de Kadhafi. Mais je sais ce que le nom de Kadhafi fait aux Américains et aux Européens, évidemment.

**En sommes, vous n'êtes citoyen de nulle part?**

Bien sûr que non.

**Si vous aviez a redéfinir une patrie, ce serait quoi?**

Oh! je l'ai fait un jour, un peu en blaguant, dans L'Humanité, qui m'avait demandé d'écrire un texte. Pour moi, une patrie ce serait vraiment trois ou quatre personnes. J'appartiendrais à une patrie si je ne battais, mais je n'ai pas du tout envie de me battre pour des Français ni pour qui que ce soit du reste, ni même pour les Panthères noires. Les Panthères n'auraient pas voulu que je me batte pour eux.

**Les combats sont souvent idéologiques et symboliques, donc l'artiste ou l'écrivain y a sa place. Vous ne vous êtes pas senti combattant par la plume?**

Vous parlez comme Simone de Beauvoir.

**On ne combat pas avec la plume?**

Non. J'ai, bien sûr, assisté à des manifestations avec Sartre, avec Foucault, mais c'était très anodin, avec une police très respectueuse finalement, qui établissait plutôt une complicité avec nous, qui nous faisait complices d'elle. Un police surréelle.

**Alors, en écrivant, on sort de prison mais on ne change pas le monde ?**

En tout cas pas moi. Non.

**Et est-ce qu'on change les autres individuellement? Est-ce qu'un lecteur est changé? Est-ce qu'il y a des livres qui vous ont changé?**

Finalement, non. Je crois, sans apporter de preuves, mais je crois qu'à l'éducation qui vient des livres, des tableaux ou d'autre chose, de l'éducation qu'on reçoit, s'oppose un facteur personnel que je ne peux pas nommer autrement. Je suis incapable d'en discerner les bornes, mais chaque homme fait sa pâture de tout. Il n'est pas transformé par la lecture d'un livre, la vue d'un tableau ou par une musique; il se transforme au fur et à mesure et, de tout ça, il fait quelque chose qui lui convient.

**Et si un "tortionnaire" vous dit qu'il a été changé par la lecture de Jean Genet, qu'il en fait sa "pâture"?**

Si ça se présentait, je lui demanderais de m'en donner les preuves.

**Quelles preuves?**

Eh bien! c'est à lui de les donner.

**Par des actes?**

Je ne sais pas, je ne pense pas qu'un homme puisse être transformé par ce que j'ai écrit. Il peut détester ce que j'ai écrit ou y adhérer. D'ailleurs, un tortionnaire n'est pas complètement un tortionnaire. En vous qui ne parlez maintenant, il y a une part de coupable. Je ne la distingue pas d'une façon très claire, mais c'est parce que vous n'avez jamais mis les pieds réellement de l'autre côté.

**Mais regardez comme Sartre a été modifié par vous!**

Non.

**Je pense que oui.**

Ah non!

**J'en suis sûr. En tout cas. Il a été modifié par ce qu'il a écrit sur vous. L'avez-vous été vous-même par ce qu'il a écrit?**

Eh bien! j'ai jamais lu complètement ce qu'il avait écrit, ça m'ennuyait.

**C'est long, il faut dire, vous avez des excuses.**

C'est assommant.

**Pas assommant, mais long. Avez-vous connu Pierre Goldman?**

Personnellement non.

**Vous avez suivi ce qui lui arrivait?**

Oui, enfin. il m'a écrit de Fresnes ou de la Santé, j'ai oublié. Ces amis à lui étaient venus me voir et il m'a envoyé une lettre où il me dit qu'il voulait absolument rompre avec tous ses anciens amis.

**Et Mesrine?**

Chapeau!

**Qu'est-ce qui fait que vous dites " chapeau " quand vous apprenez qu'un coup a été fait? Je pense à Mesrine là. Est-ce plutôt la beauté de l'acte ou sa force comique, sa force de dérision ?**

Vous avez quel âge? Est-ce que vous avez bien connu la défaite de 1940? Ca, c'était très comique, ces messieurs décorés qui avaient une canne et, au bout de la canne, une pointe pour ramasser les mégots sans se baisser, ces dames d'Auteuil ou de Passy... Il y avait plein de choses comme ça très réjouissantes.

**Y a-t-il eu d'autres événements que la défaite de 1940 qui vous ont tant réjoui?§**

Oui, il y a eu l'extraordinaire tenue des Algériens et des Vietnamiens du Nord face aux Français et face aux Américains bien sûr.

**Vous mettez sur le même plan la défaite des uns et l'héroïsme des autres?**

Pas du tout sur le même plan. Grâce non seulement à leur héroïsme, mais à leur intelligence, à leurs trouvailles, à tant de choses, les Vietnamiens du Nord ont pu finalement obliger l'ambassadeur de Saïgon à prendre le drapeau sous son bras et à foutre le camp. N'est-ce pas assez marrant? Quant à la débâcle de l'année française, c'était aussi celle du grand état-major qui avait condamné Dreyfus, non?

**Et le terrorisme à l'italienne, les Brigades rouges?**

Je ne parlerai pas des Brigades pour le moment, mais si vous voulez bien, de Baader. A peu près tout le monde, même à gauche en France, a été contre Baader, la gauche oubliant complètement qu'il était l'un des premiers à avoir manifesté contre le chah à Berlin. Et qu'on n'a retenu de lui qu'un trouble-fête de la société allemande.

**Les anciens gauchistes en France ont, semble-t-il, choisi la non-violence. S'il en était autrement et si le terrorisme fonctionnait comme celui des Brigades rouges, comment réagiriez-vous?**

Je vous ai dit mon âge tout à l'heure. Je ne serais pas très efficace puisque je ne vois pas grand-chose, mais sûrement je serais de leur côté.

**Même si cela doit entraîner l'arrivée d'un Etat encore plus répressif?**

Il serait répressif contre qui ? Contre quelques Blancs qui ne sont pas gênés de mener la répression aussi bien en Algérie qu'au Maroc et ailleurs.

**Autrement dit votre raisonnement serait : tant pis si les Etats blancs se font à eux-mêmes ce qu'ils ont infligé à d'autres?**

En quelque sorte. Je dirais même : tant mieux.

**Vous n'êtes jamais aussi souriant que quand vous décrivez un certain malheur...**

Le malheur de qui? Tout de même, ce n'est pas le malheur des misérables qui me fait sourire.

**Mais vous savez très bien que quand un Etat se renforce, ce sont les pauvres qui trinquent d'abord.**

Les Français ne sont pas pauvres. Le véritable pauvre, en France, c'est le travailleur immigré. Les Français ne sont pas pauvres. Ils bénéficient du fait que la France a été un empire colonial.

**Il y a quand même cinq millions de français qui gagnent moins de 3000 F par mois, ça fait du monde.**

Non, ça fait pas tellement de monde, vous savez, sur cinquante-trois millions.

**Il n'y a pas de pauvres en France?**

De Français, proportionnellement moins qu'ailleurs. Peut-être pas moins qu'en Allemagne de l'Ouest ou qu'en Suède mais moins qu'aux Etats-Unis où, dans certains ghettos noirs, il y a une misère épouvantable.

**Vous faites une distinction définitive entre la misère des Blancs et la misère des autres?**

Ce n'est pas moi qui fais la distinction.

**Quand il s'agit de Blancs, ça vous paraît moins injuste, ça ne vous touche pas?**

C'est-à-dire que jusqu'à présent les Noirs ne m'ont encore rien fait.

**On dirait que quand un Blanc est asservi, pour vous ce n'est pas grave.**

Non en effet.

**Ca rend coupable d'être blanc ? Une sorte de péché originel ?**

Je ne pense pas que ce soit le péché originel ; en tout cas pas celui dont parle la *Bible*. Non, c'est un péché tout à fait voulu.

**Vous n'avez pas voulu être Blanc, que je sache?**

Ah! dans ce sens, en naissant blanc et en étant contre les Blancs j'ai joué sur tous les tableaux à la fois. Je suis ravi quand les Blancs ont mal et je suis couvert par le pouvoir blanc puisque moi aussi j'ai l'épiderme blanc et les yeux bleus, verts et gris.

**Vous êtes des deux côtés?**

Je suis des deux côtés. Oui.

**C'est une situation qui vous plaît?**

En tout cas, c'est une situation qui m'a permis d'apporter la pagaille chez moi-même.

**Il y a une pièce qui s'appelle les Nègres qui raconte assez bien tout ça.**

Oui, peut-être.

**Et les Polonais qui sont blancs de peau comme vous, qui n'ont colonisé personne et qui se font écrabouiller tous les trente ans, ça vous laisse indifférent?**

Ils se laissent écrabouiller tous les trente ans... J'ai quand même envie de mettre fin à cette évocation en vous disant purement et simplement que ça les regarde, finalement. Ils se sont laissés écrabouiller, en effet, la moitié d'entre eux par les Soviétiques, l'autre moitié par Hitler, bien avant, c'était par les Suédois. Tout ça c'est des guerres entre Blancs, c'est presque des guerres provinciales, des guerres communales, presque la guerre des boutons.

**Vous avez écrit un article dans le Monde qui a fait beaucoup de bruit. Vous sembliez donner raison sur pas mal de points à l'Union soviétique. Est-ce que, depuis l'invasion de l'Afghanistan, vous avez changé d'avis?**

Non, je n'ai pas changé d'avis.

**Ce sont pourtant des Blancs qui écrasent des non-Blancs.**

Je ne sais vraiment pas et j'ai bien l'impression que vous non plus vous ne savez pas ce qui se passe en Afghanistan. Vous lisez le Monde qui est un journal de droite, même s'il a pris des positions pour Mitterrand, non?

**C'est un autre débat.**

Si vous voulez, mais enfin je vois les choses comme ça.

**Il était un peu tout seul, le Monde, au moment de la guerre d'Algérie...**

Non, il a très bien su utiliser les guillemets. Il a su les utiliser quand il fallait.

**Revenons à l'Afghanistan. Vous pensez qu'il n'y a pas oppression ?**

Vraiment, j'en sais rien.

**Là où il y a des chars, il ne vous paraît pas qu'il y a soupçon d'oppression?**

Y a-t-il autant de chars que vous le dites?

**On en montre. On montre aussi des partisans dans la montagne qui ne sont pas le contraire des Nord-Vietnamiens dont vous parliez tout à l'heure, mais on n'était pas sur place non plus pour le vérifier.**

Vous n'engagez pas avec moi un vrai débat. Vous ne vous mouillez pas. Vous me laissez me mouiller mais sans vous, vous ne bougez pas.

**Ce n'est pas moi qu'il s'agit d'entendre.**

Je veux bien répondre à toutes nos questions.

**Vous pensez que les Soviétiques ont moins tort d'être à Kaboul que les Américains à Saïgon?**

Je pense que le pouvoir, quel qu'il soit, c'est le pouvoir. Pourtant si un gosse, un enfant de trois ans ou de deux ans prenait pour s'amuser un flacon de cyanure, je m'arrangerais pour le lui enlever. Cet asservissement de certains peuples dont vous parlez, je n'en suis pas très sûr. Je n'ai pas de preuves parce que tous les journaux qui me renseignent sur l'Afghanistan sont des journaux du système dans lequel nous vivons actuellement et qui est tellement antisoviétique.

**S'il y avait une guerre directe entre l'URSS et l'Amérique, vous seriez de quel côté?**

Evidemment du côté de la Russie.

**Pourquoi?**

Parce que la Russie déstabilise, c'est un ferment. Les Etats-unis ne me semblent plus être un ferment.

**Ferment de quoi?**

Je ne sais pas encore, en tout cas de désordres pour vous, pour le monde occidental.

**Et pour sa population, vous pensez que l'URSS est un ferment?**

Je n'ai jamais mis les pieds en Russie. Mais j'ai été aux Etats-unis. Je peux imaginer l'Union soviétique après avoir vu les Etats-unis.

**La liberté à l'américaine n'est le ferment de rien du tout?**

C'est un peu le genre de question que j'ai posée à Angela Davis. Evidemment, elle avait déjà choisi l'Union soviétique.

**Mais vous croyez vraiment à l'avenir de ce désordre, de cette inquiétude que déclenche l'Union soviétique ? Ou c'est parce qu'elle fait peur aux bourgeois?**

Les deux. Je fais toujours confiance à l'inquiétude et à l'instabilité parce qu'elles sont signes de vie.

**Elle n'est pas porteuse de mort du tout, cette force?**

N'importe quoi est porteur de mort, évidemment.

**Vous croyez à la force parce qu'on ne peut pas dire qu'elle pratique la conviction, la persuasion, l'URSS.**

Si, aussi la conviction. Le monde occidental m'a piétiné, il ne m'a pas convaincu.

**Vous avez dit que la divinité ou je ne sais quel dieu vous amusait, je voudrais savoir ce qui vous amuse dans ce dieu-là.**

Si vous parlez du dieu des juifs ou finalement du dieu des chrétiens, il n'aurait peut-être rien de bien marrant. Mais il se trouve qu'on m'a fait le catéchisme. Le curé du petit village où j'ai été élevé - j'avais huit-neuf ans - était un curé qui passait pour avoir baisé toutes les femmes des soldats. Oui, les femmes qui étaient restés dans le village pendant la guerre. On ne le prenait pas très au sérieux; ça faisait un peu rigoler. Le catéchisme était raconté d'une façon si bêtasse que ça avait l'air d'une blague.

**La beauté, vous en parlez parfois pour une personne, un visage. Plus généralement c'est quoi?**

La beauté d'un visage ou d'un corps n'a rien à voir avec la beauté d'un vers de Racine évidemment. Si un corps et un visage rayonnent pour moi, ils ne rayonnent peut-être pas pour d'autres.

**Donc, à chacun sa beauté, pour Racine comme pour un visage. Vous n'avez pas de définition de la beauté?**

Non mais vous, est-ce que vous en avez une? Ca, ça m'intéresse.

**Non, c'est la beauté de Genet qui est intéressante. Si on vous dit que vous avez énormément d'innocence sur le visage, ça vous vexé?**

Non.

**Ca vous flatte?**

Assez, oui. Parce que nous savons maintenant que les innocents sont pervers.

**Il y a un plaisir à prendre le visage de l'innocence et à se savoir pervers?**

Je n'ai pas pris le visage de l'innocence. Si vous me dites que je l'ai, je l'ai. Si vous pensez que je ne l'ai pas, je l'ai pas. Mais j'aurais davantage de plaisir si vous me disiez que je l'ai et que vous pensiez que je l'ai.

**Non seulement je pense que vous l'avez mais je trouve que l'ange de Reims a l'air d'une crapule à côté.**

Le sourire de l'ange de Reims... Il est assez faux-jeton, vous avez raison.

# MATERIAUX POUR L'ANALYSE

« Il y a des vérités qui ne doivent jamais être appliquées. C'est celles-là qu'il faut faire vivre par le chant qu'elles ont devenues. Vivre le chant ! »

Jean Genet, *Les Paravents*, 16ème tableau

## **Groupement 1 : Jean Genet, *Lettres à Roger Blin* (extraits choisis)**

*Mon cher Roger,*

Tous les vivants, ni tous les morts, ni les vivants futurs ne pourront voir *les Paravents*. La totalité humaine en sera privée: voilà ce qui ressemble à quelque chose qui serait un absolu. Le monde a vécu sans eux, il vivra pareil. Le hasard permettra une rencontre aléatoire entre quelques milliers de Parisiens, et la pièce. Afin que cet événement - la ou les représentations -, sans troubler l'ordre du monde, impose là une déflagration poétique, agissant sur quelques milliers de Parisiens, je voudrais qu'elle soit si forte et si dense qu'elle illumine, par ses prolongements, le monde des morts<sup>34</sup> - des milliards de milliards - et celui des vivants qui viendront (mais c'est moins important).

Je vous dis cela parce que la fête, si limitée dans le temps et l'espace, apparemment destinée à quelques spectateurs, sera d'une telle gravité qu'elle sera aussi destinée aux morts. Personne ne doit être écarté ou privé de la fête: il faut qu'elle soit si belle que les morts aussi la devinent, et qu'ils en rougissent. Si vous réalisez *les Paravents*, vous devez aller toujours dans le sens de la fête unique, et très loin en elle. Tout doit être réuni afin de crever ce qui nous sépare des morts. Tout faire pour que nous ayons le sentiment d'avoir travaillé pour eux et d'avoir réussi.

Il faut donc entraîner les comédiens et les comédiennes, dans leurs profondeurs les plus secrètes pas dans leur finesse; leur faire accepter des démarches difficiles, des gestes admirables mais sans rapport avec ceux qu'ils ont dans la vie. Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles. La voix des acteurs viendra d'ailleurs que du larynx: c'est une musique difficile à trouver. 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.

Les costumes ne les vêtiront pas, les costumes de scène sont un moyen de parade, selon tous les sens. Vous comprenez donc quelle beauté ils devront avoir. Pas une beauté de ville, mais une beauté nécessaire, comme le maquillage et la voix déplacée, pour que les acteurs puissent se jeter dans l'aventure et triompher d'elle. C'est d'un harnachement qu'il s'agit donc. Je voudrais que les costumes des trois vieilles soient faits de chiffons pouilleux et splendides. Par quelques détails, il faudra rappeler l'Algérie, mais le style général sera d'une très grande noblesse: ampleur, traînes, drapés, même si tout cela accroche, la poussière et la paille. Pour tout dire, il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor – sur fond de paravent - capable de situer le personnage, mais, encore une fois, cette somptuosité ne doit pas renvoyer à une beauté d'ici, même pas à une beauté imitée ou parodiée, grâce à des nippes; il faut qu'Acquart et sa femme soient capables d'inventer des accoutrements terribles, qui ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants. Les fous, les folles, les Folles, sont capables d'en coudre. Je suis sûr que les Asiles sont pleins de ces ornements, des monuments, difficiles à porter. La Mère, Kadidja, Ommou seront à l'abri là-dessous et, peut-être, seront un

---

<sup>34</sup> Ou plus justement de la mort.

peu corrompues par eux. Mais je vous en prie, ne tolérez aucune joliesse. Acquart doit être presque menacé. Les costumes habituels au théâtre, quelle misère! Les acteurs, là dedans, n'osent rien oser, ils sont condamnés à de jolis mouvements, soit de cuisses, de pieds cambrés, soit de bras et de torsos.

Ne permettez pas à un comédien de s'oublier, sauf s'il pousse cet oubli de lui jusqu'à pisser face au public. Il faudrait les obliger à rêver - ceux qui n'ont pas à parler- la mort de leur fils ou celle de leur mère bien-aimée, ou qu'un voyou les dévalise, ou que le public les voit nus.

### *Lettre à Roger Blin*

Bien sûr j'ignore tout du théâtre en général, mais j'en sais assez sur le mien.

Qu'un juge prononce un jugement, exigeons qu'il se prépare autrement que par la connaissance du code. La veille, le jeûne, la prière, une tentative de suicide ou d'assassinat pourraient l'aider afin que le jugement qu'il va prononcer soit un événement si grave - je veux dire un événement poétique - qu'il soit, l'ayant rendu, le juge, exténué, sur le point de perdre son âme dans la mort ou la folie. Exsangue, aphone, il resterait deux ou trois ans avant de se remettre. C'est beaucoup demander à un juge. Mais nous? Nous sommes encore loin de l'acte poétique. Tous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbres, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir, nous arrivions au bord de l'acte définitif. Et nous devons nous tromper souvent, et faire que servent nos erreurs. En fait, nous sommes loin de compte et ni la folie ni la mort ne me paraissent encore, pour cette pièce, la sanction la plus juste. C'est pourtant ces deux Déesses qu'il faut émouvoir afin qu'elles s'occupent de nous. Non, nous ne sommes pas en danger de mort, la poésie n'est pas venue comme il faudrait.

Si je voulais ce que vous m'aviez promis, le plein feu, c'est pour que chaque acteur *finît* avec éclat ses gestes ou son dire, et qu'il rivalisât avec la lumière la plus intense. Je voulais aussi la lumière dans la salle: le cul écrasé dans son fauteuil des spectateurs, leur immobilité imposée par le jeu, c'était assez pour départager la scène de cette salle, mais les feux sont nécessaires pour que la complicité s'établisse. Un acte poétique, non un spectacle, même beau selon l'habituelle beauté, aurait dû avoir lieu. Seule Casarès, par ses seuls moyens, a scintillé le dernier soir.

Dans une autre lettre, que vous avez sans doute perdue, je vous disais que mes livres, comme mes pièces, étaient écrits contre moi-même. Vous comprenez ce que je veux dire. Entre autres ceci : les scènes des soldats sont destinées à exalter - je dis bien *exalter* - la vertu majeure de l'Armée, sa vertu capitale: la bêtise. J'ai bandé pour des paras, jamais pour ceux du théâtre. Et si je ne réussis pas, par mon seul texte, à m'exposer, il faudrait m'aider. Contre moi-même, contre nous-mêmes, alors que ces représentations nous placent de je ne sais quel bon côté par où la poésie n'arrive pas.

Il faut considérer que nous avons échoué. La faute c'est notre dégonflage comme celui d'une cornemuse qui se vide en émettant quelques sons que nous voulions croire attrayants, et en nous accordant l'illusion que la mélodie achevée valait bien quelques pertes d'un gaz précieux. Par petites secousses successives nous nous sommes dirigés sûrement vers l'affadissement de la pièce. Secousses successives afin de nous assurer d'un succès qui, à mes yeux, finalement est un échec.

Jacques Maglia me dit: « Tout semble se passer comme si, Blin et toi, vous étiez fiers de vous. Au lieu d'une pièce dont l'achèvement devrait vous consterner, son succès apparent vous rassure. »

Plusieurs fois j'ai capitulé, par lassitude, devant les objections de Barrault et devant les vôtres. Votre connaissance du théâtre risque de vous faire éviter des fautes de goût: mon

ignorance de ce métier aurait dû me conduire vers elles.

Je ne dis pas que le texte *écrit* de la pièce est d'une valeur tellement grande, mais je puis vous affirmer que, par exemple, je n'ai méprisé aucun de mes personnages - hi 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 là scène, je ne veux pas les renier. Ce qui me rattache à eux est /d'un autre ordre que l'ironie ou le mépris. Eux aussi ils' servent à me composer; Jamais je n'ai copié la vie - un événement ou un homme, Guerre d'Algérie ou Colons - mais la vie a tout naturellement fait éclore en moi, ou les éclairer si elles y étaient, les images que j'ai traduites soit par un personnage soit par un acte. Pascal Monod, un des étudiants du service d'ordre, m'a dit, après la dernière représentation, que l'armée n'était pas aussi caricaturale que je l'ai montrée. Je n'ai pas eu le temps de lui répondre qu'il s'agissait, ici, d'une armée de rêve, rêve esquissé sur le papier et réalisé, bien ou mal, sur une scène, par exemple en bois et dont le plancher craque sous les pieds.

Revenons à l'éclairage. Vous devez bien comprendre que cette façon de jouer de l'ombre, de la pénombre et de la lumière est un recours, délicieux et frileux, qui donne au spectateur le temps de s'extasier et de se rassurer. Je voulais la banquise, terre promise qui aveugle et ne laisse aucun repos. Où était cette matière, à la fois blanche et métallisée dont nous avait parlé Acquart, et qui, selon mes indications, aurait dû constituer la matière même où se seraient mus les acteurs? Pourrez-vous employer enfin, un seul soir même, cette matière mystérieuse, mallarméenne et allégorique?

On ne va pas faire la guerre si on ne l'aime pas, si l'on ne se sent pas fait - ou si l'on veut destiné pour le combat. Le théâtre c'est pareil. Trop à l'aise sur la scène, les comédiens, entre leurs apparitions momentanées, se reposent, ou plutôt s'écrasent l'un contre l'autre, autour du poste de télé ouvert tout grand dans le foyer des artistes. Certains chanoines aux vêpres lisent leur bréviaire en pensant à je ne sais quoi, mais des comédiens de vingt ans ne devraient pas être des chanoines. Même quand, elle n'est pas visible du public, Casarès demeure dans la coulisse, attentive ou à bout, mais présente: les autres foutent le camp. Ils pourraient au moins suivre par les haut-parleurs l'évolution de leurs camarades. Par un jeu de boutons ils font taire les voix venant de la scène, apportant éclat ou lassitude, défaillance ou habileté, et ils regardent la télé. Ils l'écoutent. Au lieu de quitter le monde ils le réintègrent, comme si la scène était un endroit de perdition. Les jeunes acteurs sont remarquables en ce sens qu'à peine en scène ils font tout pour se dissimuler, pour se dissoudre presque dans une grisaille de paroles et de mouvements. Ne pouvez-vous pas leur dire que trop briller à la ville empêche qu'un éclat longtemps contenu, enfin explose, illuminant la scène? S'ils n'ont qu'une phrase à dire, un geste à faire, phrase et geste devraient contenir ce que chaque acteur porte en lui de lumineux et qui attendait depuis longtemps cet instant privilégié: être sur la scène. Certainement il faut encourager chaque comédien à être, fût-ce le temps d'une apparition, fulgurante et vraie, d'une si grande beauté que sa disparition dans la coulisse soit ressentie par la salle comme désespérante. Et que, tout en étant sous le charme de ce qui s'opère après lui, on continue à le regretter bien après qu'il a disparu.

Enfin, si je tiens tellement aux pleins feux, sur la scène et sur la salle, c'est que je voudrais, d'une certaine façon, que l'une et l'autre soient prises par le même embrasement et que nulle part l'on ne réussisse à s' à-demi dissimuler.

## **Groupement 2 : Sélection de textes de Jean Genet sur l'esthétique et la politique**<sup>35</sup>

### **L'artiste, la morale et la politique**<sup>36</sup>

La représentation fictive d'une action, d'une expérience, nous dispense généralement de tenter de les accomplir sur le plan réel et en nous-mêmes.

Le problème d'un certain désordre - ou mal - venant d'être résolu sur les planches indique qu'il est en effet aboli puisque selon les conventions dramatiques de notre époque, la représentation théâtrale ne peut être que représentation d'un fait. Passons donc à autre chose et laissons notre cœur se gonfler d'orgueil du moment que nous avons pris le parti du héros qui tenta - et l'obtint - la solution.

Voilà ce qu'une conscience conciliante ne cesse de souffler aux spectateurs. Or, aucun problème exposé ne devrait être résolu dans l'imaginaire surtout que la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé. Au contraire, que le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous.

L'artiste n'a pas - ou le poète - pour fonction de trouver la solution pratique des problèmes du mal. Qu'ils acceptent d'être maudits. Ils y perdront leur âme, s'ils en ont une, ça ne fait rien. Mais l'œuvre sera une explosion active, un acte à partir duquel le public réagit, comme il veut, comme il peut. Si dans l'œuvre d'art le « bien » doit apparaître, c'est par la grâce des pouvoirs du chant, dont la vigueur, à elle seule, saura magnifier le mal exposé.

Quelques poètes, de nos jours, se livrent à une très curieuse opération: ils chantent le Peuple, la Liberté, la Révolution, etc., qui, d'être chantés sont précipités puis cloués sur un ciel abstrait où ils figurent, déconfits et dégonflés, en de difformes constellations. Désincarnés, ils deviennent intouchables. Comment les approcher, les aimer, les vivre, s'ils sont expédiés si magnifiquement loin? Ecrits, parfois somptueusement, ils deviennent les signes constitutifs d'un poème, la poésie étant nostalgie et le chant détruisant son prétexte, nos poètes tuent ce qu'ils voulaient faire vivre.

### **Révolution artistique, révolution politique**<sup>37</sup>

Ce qu'on appelle révolutions poétiques ou artistiques, ne sont pas exactement des révolutions. Je ne crois pas qu'elles changent l'ordre du monde. Elles ne changent pas non plus la vision qu'on a du monde. Elles affinent la vision, elles la complètent, elles la rendent plus complexe, mais elles ne la transforment pas du tout au tout, comme une révolution sociale ou politique. Si dans le courant de l'entretien, nous allons parler de « révolution artistique », qu'il soit bien entendu entre nous qu'on se sert d'une expression un peu fatiguée, un peu paresseuse. Comme je vous l'ai dit, les révolutions politiques correspondent rarement, je pourrais dire ne correspondent jamais avec les révolutions artistiques. Quand les révolutionnaires réussissent un changement total de société, ils se trouvent en face de ce problème-ci: donner une expression, exprimer d'une façon aussi adéquate que possible la révolution. Il me semble que

---

<sup>35</sup> Pour une vision plus générale de cette question, on peut lire Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, Sedes, 1996.

<sup>36</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Blanche», 1951-1979, volume 4, Avertissement au *Balcon*, pp. 35-36.

<sup>37</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 7, *L'ennemi déclaré*, p. 152.

tous les révolutionnaires se servent de tous les moyens les plus académiques de la société qu'ils viennent de renverser ou qu'ils se proposent de renverser. Tout se passe comme si les révolutionnaires se disaient: « Nous allons prouver au régime que nous venons de renverser que nous sommes capables de faire aussi bien que lui. » Et alors ils imitent les académismes, ils imitent la peinture officielle, la musique officielle. C'est longtemps après qu'ils envisagent une révolution dite culturelle et alors ils font quelquefois appel non plus à l'académisme mais à la tradition et à des formes neuves pour utiliser la tradition.

## **L' acte théâtral <sup>38</sup>**

Le drame: c'est-à-dire l'acte théâtral au moment de sa représentation, cet acte théâtral ne peut pas être n'importe quoi mais dans n'importe quoi il peut prendre son prétexte. Il me semble en effet que n'importe quel événement visible ou non, s'il est isolé, je veux dire fragmenté dans le continu, peut, s'il est bien conduit, servir de prétexte ou encore être le point de départ et d'arrivée de l'acte théâtral. N'importe quel événement vécu par nous, d'une façon ou d'une autre, mais dont nous aurons ressenti la brûlure causée par un feu qui ne pourra s'éteindre que s'il est attisé.

La politique, les divertissements, la morale, etc., n'auront rien à voir dans notre préoccupation. Si, malgré nous, ils se glissent dans l'acte théâtral, qu'on les chasse jusqu'à ce que toutes traces soient effacées: ce sont scories dont on peut faire film, T.V., bande dessinée, romans-photos - ah, il y a un cimetière de ces vieilles carrosseries.

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

## **Qu'est-ce que la tragédie?<sup>39</sup>**

Quelle que soit l'intensité dramatique que l'on veuille donner à cette scène, les comédiennes devront la jouer d'une façon clownesque: je veux dire que, malgré le sérieux des malédictions prononcées par les femmes ou par la Mère, le public doit savoir qu'il s'agit d'une sorte de jeu.

En quelque sorte chaque comédienne devra dire ses répliques comme si, intérieurement, un rire énorme la faisait pouffer.

Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci: un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort.

## **Le héros tragique <sup>40</sup>**

La tragédie est un moment joyeux. Les sentiments joyeux seront portés par le sourire, par une allégresse de tout le corps, et du visage. Le héros ne connaît pas le sérieux d'un thème tragique. Il ne doit pas le voir, s'il l'entrevoit jamais. Il connaît nativement l'indifférence. Dans les bals des faubourgs, il y a des jeunes gens graves, indifférents à la musique qu'ils semblent

---

<sup>38</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *L'Etrange Mot d'...*, p. 13.

<sup>39</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 5, *Les Paravents*, Commentaire du VIème tableau, p. 210.

<sup>40</sup> Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 180.

davantage conduire que subir. D'autres sèment joyeusement sur les filles une syphilis cueillie dans l'une d'elles: à la déchéance de leurs corps admirables, annoncée par les figures de cire des baraques, ils vont tranquilles, le sourire aux lèvres. Si c'est à la mort qu'il va - dénouement nécessaire - à moins que ce soit au bonheur, c'est comme à la plus parfaite réalisation, donc la plus heureuse, de soi, il y va d'un cœur joyeux. Le héros ne saurait faire la moue à une mort héroïque. Il n'est héros que par cette mort, elle est la condition si amèrement recherchée par les êtres sans gloire, elle est la gloire, elle est, enfin (cette mort et l'accumulation des apparents malheurs qui y conduisent) le couronnement d'une vie prédisposée, mais surtout le regard de notre propre image dans un miroir qui nous montre resplendissant éternellement (jusqu'à l'usure de cette lumière qui portera son nom).

## **Théâtre et mythe <sup>41</sup>**

Si nous acceptons – provisoirement- les notions communes de temps et d'histoire, admettant ainsi que l'acte de peindre n'est pas resté le même après ce qu'il était avant l'invention de la photographie, il semble que le théâtre ne restera pas, après le cinéma et la télévision, ce qu'il était avant eux. Depuis que nous connaissons le théâtre, il semble qu'en plus de sa fonction essentielle, chaque pièce était bourrée de préoccupations relevant de la politique, de la religion, de la morale, ou de n'importe quoi, transformant l'action dramatique en moyen didactique.

Peut-être – je dirais toujours peut-être car je suis un homme et tout seul – peut-être la télévision et le cinéma rempliront mieux une fonction éducative : alors le théâtre se trouvera vidé, peut-être épuré, de ce qui l'encombrait, peut-être pourra-t-il resplendir de sa ou de ses seules vertus- qui est ou sont peut-être à découvrir.

Hormis quelques tableaux – ou des fragments dans des tableaux, les peintres avant la découverte de la photographie sont rares qui nous ont laissé le témoignage d'une vision et d'une peinture délivrée de tout souci de ressemblances sottement perceptibles. N'osant pas trop toucher – sauf Franz Hals ( Les Régentes) – au visage, les peintres qui ont osé servir à la fois l'objet peint et la peinture ont pris comme prétexte une fleur ou une robe (Vélasquez, Rembrandt, Goya). Il est possible que devant les résultats photographie, les peintres soient restés penauds. Après ils se sont repris, ils ont découvert ce qu'était encore la peinture.

De la même façon, ou d'une façon assez semblable, les dramaturges sont restés penauds devant ce que permettait la télévision et le cinéma. S'ils acceptent de voir - si cela est à voir - que le théâtre ne peut pas rivaliser avec des moyens si démesurés - ceux de la T. V. et du cinéma - les écrivains de théâtre découvriront les vertus propres au théâtre, et qui, peut-être, ne relèvent que du mythe.

## **Réinventer le lieu théâtral <sup>42</sup>**

Où aller? Vers quelle forme? Le lieu théâtral, contenant l'espace scénique et la salle ?

Le lieu. A un Italien qui voulait construire un théâtre dont les éléments seraient mobiles et l'architecture changeante, selon la pièce qu'on y jouerait, je répondis avant même qu'il eût achevé sa phrase que l'architecture du théâtre est à découvrir, mais elle doit être fixe, immobilisée, afin qu'on la reconnaisse responsable: elle sera jugée sur sa forme. Il est trop facile de se confier au mouvant. Qu'on aille, si l'on veut, au périssable, mais après l'acte

---

<sup>41</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *L'Étrange Mot d'...*, p. 11-12.

<sup>42</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume

irréversible sur lequel nous serons jugés, ou, si l'on veut encore, l'acte fixe qui se juge. Parce que je n'en ai pas - s'ils existent - les pouvoirs spirituels, je n'exige pas que le lieu théâtral soit choisi, après un effort de méditation, par un homme ou par une communauté capables de cet effort, pourtant il faudra bien que l'architecte découvre le sens du théâtre dans le monde, et, l'ayant compris, qu'il élabore son œuvre avec une gravité presque sacerdotale et souriante. Au besoin qu'il soit soutenu, protégé, durant son entreprise, par un groupe d'hommes ignorant l'architecture mais capables d'une véritable audace dans l'effort de méditation, c'est -à -dire du rire en dedans.

### **Une représentation unique** <sup>43</sup>

Sans m'être beaucoup préoccupé du théâtre il me semble que l'important n'est pas de multiplier le nombre des représentations afin qu'un très grand nombre de spectateurs en profitent (?) mais de faire que les essais - que l'on nomme répétitions - aboutissent à une seule représentation, dont l'intensité serait si grande, et son rayonnement, que, par ce qu'elle aurait embrasé dans chaque spectateur, cela suffirait pour illuminer ceux qui n'y auraient pas participé, et en eux jeter le trouble.

Quant au public, seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté avec un mystère.

Qu'une telle disposition soit prise, relevant autant de l'urbanisme que de la culture, les auteurs seraient moins frivoles, ils y regarderaient à deux fois avant de faire jouer des pièces. Ils accepteraient peut-être les signes sur eux de la démence, ou d'une frivolité proche de la démence.

Je ne crois pas que vous deviez penser qu'il y aura plus de quatre ou cinq représentations [des *Paravents*]. En effet, s'ils vont au fond d'eux-mêmes, les comédiens et les comédiennes ne pourront pas tenir le coup. Enfin je suppose. Toutes les représentations qui suivront les cinq premières seront des reflets. Enfin, il me semble. Et du reste, quelle importance? Une seule représentation bien au point, ça doit suffire.

### **Costume et maquillage** <sup>44</sup>

Ton maquillage? Excessif. Outré. Qu'il t'allonge les yeux jusqu'aux cheveux. Tes ongles seront peints. Qui, s'il est normal et bien pensant, marche sur un fil ou s'exprime en vers? C'est trop fou. Homme ou femme? Monstre à coup sûr. Plutôt qu'aggraver la singularité d'un pareil exercice le fard va l'atténuer: il est en effet plus clair qu'un être paré, doré, peint, équivoque enfin, se promène là, sans balancier, où n'auraient jamais l'idée d'aller les carreleurs ni les notaires.

Donc, fardé, somptueusement, jusqu'à provoquer, dès son apparition, la nausée. Au premier de tes tours sur le filon comprendra que ce monstre aux paupières mauves ne pouvait danser que là. C'est sans doute, se dira-t-on, cette particularité qui le pose sur un fil, c'est cet œil allongé, ces joues peintes, ces ongles dorés qui l'obligent à être là, où nous n'irons - Dieu merci! - jamais.[...]

Et ton costume? A la fois chaste et provoquant. C'est le maillot collant du Cirque, en jersey rouge sanglant. Il indique exactement ta musculature, il te gaine, il te gante, mais, du col - ouvert en rond, coupé net comme si le bourreau va ce soir te décapiter - du col à ta

---

<sup>43</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *Lettres à Roger Blin*, p. 225.

<sup>44</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 5, *Le Funambule*, pp. 16-17.

hanche une écharpe, rouge aussi, mais dont flottent les pans - frangés d'or. Les escarpins rouges, l'écharpe, la ceinture, le bord du col, les rubans sous le genou, sont brodés de paillettes d'or. Sans doute pour que tu étincelles, mais surtout afin que dans la sciure tu perdes, durant le trajet de ta loge à la piste, quelques paillettes mal cousues, emblèmes délicats du Cirque.

## **Pour un irréalisme du jeu <sup>45</sup>**

Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles. La voix des acteurs ne viendra d'ailleurs que du larynx: c'est une musique difficile à trouver. 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.

Les costumes ne les vêtiront pas, les costumes de scène sont un moyen de parade, selon tous les sens. Vous comprenez donc quelle beauté ils devront avoir. Pas une beauté de ville, mais une beauté nécessaire, comme le maquillage et la voix déplacée, pour que les acteurs puissent se jeter dans l'aventure et triompher d'elle. C'est d'un harnachement qu'il s'agit donc.

[...] Pour tout dire, il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor - sur fond de paravent - capable de situer le personnage, mais, encore une fois, cette somptuosité ne doit pas renvoyer à une beauté d'ici, même pas à une beauté imitée ou parodiée, grâce à des nippes; il faut qu'Acquart et sa femme soient capables d'inventer des accoutrements terribles, qui ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants. Les fous, les folles, les Folles, sont capables d'en coudre. Je suis sûr que les Asiles sont pleins de ces ornements, des monuments, difficiles à porter. [...] Mais je vous en prie, ne tolérez aucune joliesse. Acquart doit être presque menacé. Les costumes habituels au théâtre, quelle misère! Les acteurs, là-dedans, n'osent rien oser, ils sont condamnés à de jolis mouvements, soit des cuisses, de pieds cambrés, soit de bras et de torsos. [...]

Bien sûr, tout ce que je vous dis vous le savez, je cherche seulement à vous encourager dans votre détachement d'un théâtre qui, lorsqu'il refuse la convention bourgeoise, recherche ses modèles: de types, de gestes, de ton, dans la vie visible et non pas dans la vie poétique, c'est-à-dire celle qu'on découvre quelquefois vers les confins de la mort. Là, les visages ne sont plus roses, les gestes ne permettent pas d'ouvrir une porte - ou alors c'est une drôle de porte et donnant sur quoi! Enfin, vous savez bien de quoi, sans le pouvoir, je voudrais parler.

\*

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 dans des hurlements, d'autres seront roucoulées, d'autres seront dites sur ton de l'habituelle conversation.

\*

Si je rappelle cette indication c'est afin qu'on comprenne mieux pourquoi, au début des répétitions, j'empêchais qu'on fit un geste, le plus simple, du corps ou du petit doigt. Il me paraissait indispensable que la voix des acteurs exprimât d'abord, et seule, comme idée de son corps, tout le personnage. En effet, les comédiens sont toujours tentés de « trouver spontanément » les gestes qui aident les mots à sortir de la bouche. Cela donne alors, gestes et

---

<sup>45</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *Lettres à Roger Blin*, resp. pp. 222-224 ; p. 234 ; p. 266.

voix banalement (selon le sens premier de banal), une sorte de redondance inutile. 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 et 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 tentation du quotidien.

## Un art de l'ascèse <sup>46</sup>

Bien sûr j'ignore tout du théâtre en général, mais j'en sais assez sur le mien. Qu'un juge prononce un jugement, exigeons qu'il se prépare autrement que par la connaissance du code. La veille, le jeûne, la prière, une tentative de suicide ou d'assassinat pourraient l'aider afin que le jugement qu'il va prononcer soit un événement si grave - je veux dire un événement poétique qu'il soit, l'ayant rendu, le juge, exténué, sur le point de perdre son âme dans la mort ou la folie. Exsangue, aphone, il resterait deux ou trois ans avant de se remettre. C'est beaucoup demander à un juge. Mais nous? Nous sommes encore loin de l'acte poétique. Tous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbres, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir, nous arrivions au bord de l'acte définitif. Et nous devons nous tromper souvent, et faire que servent nos erreurs. En fait, nous sommes loin de compte et ni la folie ni la mort ne me paraissent encore, pour cette pièce, la sanction la plus juste. C'est pourtant ces deux Déesses qu'il faut émouvoir afin qu'elles s'occupent de nous. Non, nous ne sommes pas en danger de mort, la poésie n'est pas venue comme il faudrait.

## Un jeu intériorisé <sup>47</sup>

Les acteurs, pour jouer - mais ce que j'écris vaut pour toute la pièce doivent essayer de rentrer en eux-mêmes, d'être « absents à la salle » comme on est absent au monde. Je crois, finalement, que c'est l'absence d'éclats de leurs regards qui rendra compte de cette concentration en eux-mêmes, sur laquelle je compte. Encore plus qu'ailleurs, dans cette scène, les acteurs ne doivent pas « jouer avec le public ».

Mais durant toute la pièce, leur « absence à la salle » doit être sensible, presque offensante pour le public.

\*

Si l'on tient à faire vivre le personnage « de l'intérieur », il est possible que l'acteur chargé du rôle - dès les premiers tableaux où il apparaîtra - se croie chasseur de sexes maures comme d'autres de scalps, qu'il attachera à sa ceinture et qui, sans pouvoir détruire ses raisons de chasser, lui donneront, encore qu'il soit livide, un visage apoplectique.

C'est bien mal dire qu'autour d'une invisible blessure un homme amoncelle ce qui cachera la blessure cependant qu'il la montre du doigt. Il me semble donc que chaque personnage n'est qu'une blessure disparaissant sous les ornements et apparaissant par deux.

Le comédien peur, du reste, inventer n'importe quelle défaillance. Mais qu'il choisisse celle qui lui permettra le mieux d'apparaître dans sa solitude. La blessure dont je parle peut être inventée par le comédien, mais elle peut avoir été ressentie par lui.

---

<sup>46</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *Lettres à Roger Blin*, p. 258.

<sup>47</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 5, *Les Paravents*, Commentaire du IX<sup>e</sup> tableau, *resp.* p. 237 ; p. 266.

## Le rôle du spectateur <sup>48</sup>

Vous aurez peut-être des théâtres de dix mille places, ressemblant probablement aux théâtres grecs, où le public sera discret, et placé selon la chance, ou l'agilité, ou la ruse spontanée, non selon la fortune ni le rang. Le spectacle de la scène s'adressera donc à ce qu'il y a de plus nu et de plus pur dans le spectateur. Que les costumes des spectateurs soient bariolés ou non, couverts de bijoux ou de n'importe quoi, cela n'aura aucun inconvénient pour la probité du spectacle donné sur la scène. Au contraire même, il serait bien qu'une espèce de folie, un culot, pousse les spectateurs à s'accoutrer bizarrement pour aller au théâtre - à condition de ne rien porter d'aveuglant: broches trop longues, épées, cannes, piolets, lampes allumées dans le chapeau, pies apprivoisées... ni rien d'étourdissant: tintamarre de breloques, transistors, pétards, etc., mais que chacun se pare comme il veut afin de mieux recevoir le spectacle donné sur la scène: la salle a le droit d'être folle. Plus le spectacle de la scène sera grave et plus les spectateurs éprouveront le besoin de l'affronter parés, et même masqués.

On doit pouvoir entrer et sortir en pleine représentation, sans gêner personne. Et rester debout aussi, et même s'approcher de la scène si l'on en a envie, comme on s'approche ou qu'on s'éloigne d'un tableau. Ainsi, si l'on jouait alors *Les Paravents*, il faudrait qu'un certain espace fût réservé directement sur la scène, pour un certain nombre de figurants - silencieux et immobiles - qui seraient des spectateurs, ayant revêtu un costume dessiné par le décorateur - d'un côté de la scène, les notables, de l'autre côté, des détenus de droit commun, masqués et enchaînés, gardés par des gendarmes armés.

## Jean Genet, *Lettre à Pauvert* <sup>49</sup>

Il vous faut donc une présentation. Mais que dire d'une pièce dont j'étais détaché avant même qu'elle fut" achevée? Parler de sa composition serait évoquer un monde et un climat sans grandeur. Mais c'est plutôt du théâtre en général que je voudrais dire quelques mots. Je ne l'aime pas. On s'en convaincra en lisant la pièce. Ce qu'on m'a rapporté des fastes japonais, chinois ou balinaï, et l'idée magnifiée peut-être qui s'obstine dans mon cerveau, me rend trop grossière la formule du théâtre occidental. On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond des symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti. Or, le poète qui tenterait l'aventure verrait se dresser la bêtise hautaine des comédiens et des gens de théâtre. Leur trivialité, si, rarement, elle s'apaise, apparaissent alors l'inculture et la niaiserie. On ne peut rien attendre d'un métier qui s'exerce avec si peu de gravité ni de recueillement. Son point de départ, sa raison d'être, c'est l'exhibitionnisme. A partir de n'importe quelle attitude aberrante, on peut élaborer une morale ou une esthétique, il y faut alors du courage et du renoncement, et le travers qui est à l'origine du choix du métier d'acteur est commandé par la reconnaissance non désespérée, mais complaisante du monde. L'acteur occidental ne cherche pas à devenir un signe chargé de signes, simplement il veut s'identifier à un personnage de drame ou de comédie. Le monde actuel, fatigué, incapable de vivre en actes, l'entraîne encore à cette vulgarité en le chargeant de représenter à sa place; non des thèmes héroïques, mais des personnages rêvés. Quelle sera donc la morale de ces gens? S'ils ne végètent dans la pouillerie intellectuelle, mais amère, ils travaillent la vedette. Voyez-les luttant pour la première page des journaux. Il faudrait donc, à la fois, fonder plutôt qu'un conservatoire, une sorte de séminaire, puis, à partir de lui, bâtir des

---

<sup>48</sup> Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume 4, *Lettres à Roger Blin*, p. 233.

<sup>49</sup> Jean Genet, « A Pauvert », texte reproduit dans *Obliques, op. cit.* pp. 2-4.

constructions théâtrales avec tout ce qu'elles doivent comporter de textes, décors, gesticulations. Car même les très belles pièces occidentales ont un air de chienlit, de mascarades, non de cérémonies. Ce qui se déroule sur la scène est toujours puéril. La beauté du verbe quelquefois nous trompe quant à la profondeur du thème. Au théâtre, tout se passe dans le monde visible et nulle part ailleurs.

Commandée par un acteur célèbre en son temps, ma pièce fut donc écrite par vanité, mais dans l'ennui. Toutefois - je parle encore de sa confection - 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. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter. Pour mener à moins mal l'entreprise, j'eusse dû, bien sûr, inventer aussi un ton de voix, une démarche, une gesticulation... C'est un échec. Je m'accuse donc de m'être abandonné sans courage à une entreprise sans risques ni périls. Je répète pourtant que j'y étais incité par cet univers du spectacle qui se satisfait d'approximation. A peu de chose près, le travail des comédiens relève de l'enseignement distribué dans les conservatoires officiels. Ceux qui osèrent quelques recherches s'inspirèrent de l'Orient. Hélas, ils le font à la façon des femmes du monde pratiquant le yoga. Les manières, les mœurs, l'entourage des poètes sont souvent d'une triste frivolité, mais que dire de celles des gens de théâtre? Qu'un poète découvre un grand thème et commence à l'ordonner, il faut bien, pour l'achever, qu'il l'imagine joué, mais s'il apporte à son travail rigueur, la patience, les recherches, la gravité avec lesquelles on aborde un poème, s'il découvre des thèmes majeurs et de profonds symboles, quels acteurs sauront les exprimer? Au lieu du recueillement, les gens de théâtre vivent dans la dispersion d'eux-mêmes. Faut-il les accuser? Il est probable que ce métier s'impose à eux sous cette forme facile parce que, sous l'œil d'un public repu et un peu jaloux, ils se prélassent à la fois dans une vie brève, mais sans danger, et dans une apothéose mécanique. Je le sais, des marionnettes feraient mieux qu'eux l'affaire. Déjà l'on songe à elles. Toutefois, il serait encore possible que cette formule théâtrale que j'appelle, toute et seulement allusive, me soit un goût personnel. Par cette lettre, je n'exprimerais donc que mon humeur.

Sur une scène presque semblable aux nôtres, sur une estrade, il s'agissait de reconstituer la fin d'un repas. A partir de cette seule donnée qu'on y retrouve à peine, le plus haut drame moderne s'est exprimé pendant deux mille ans et tous les jours dans le sacrifice de la messe. Le point de départ disparaît sous la profusion des ornements et des symboles qui nous bouleversent encore. Sous les apparences les plus familières - une croûte de pain - on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation. Quand cette apparence apparaît enfin devant nous - mais sous quelle forme, puisque toutes les têtes sont inclinées, le prêtre seul le sait, peut-être est-ce Dieu lui-même ou une simple pastille blanche qu'il tient au bout de ses quatre doigts? - ou cet autre moment de la messe quand le prêtre, ayant avec la patène découpé l'hostie, pour la montrer aux fidèles - non au public! - aux fidèles? Mais ils baissent encore la tête, ils prient donc, eux aussi? - la reconstitue et la mange. Dans sa bouche l'hostie craque! Une représentation qui n'agirait pas sur mon âme est vaine. Elle est vaine si je ne crois pas à ce que je vois qui cessera - qui n'aura jamais été - quand le rideau tombera. Sans doute une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la foi religieuse l'efficacité de la beauté. Au moins, cette beauté doit-elle avoir la puissance d'un poème, c'est-à-dire d'un crime. Passons.

J'ai parlé de communion. Le théâtre moderne est un divertissement. Il arrive qu'il soit, rarement, un divertissement de qualité. Le mot évoque assez une idée de dispersion. Je ne connais pas de pièces qui lient, fut-ce pour une heure, les spectateurs. Au contraire, elles les

isolent davantage. Sartre m'a dit avoir connu pourtant cette ferveur religieuse lors d'une représentation théâtrale: dans un camp de prisonniers, à Noël, des soldats, médiocres acteurs, avaient monté une pièce française évoquant je ne sais quel thème - révolte, captivité, courage? - et la Patrie lointaine fut tout à coup présente non sur la scène, mais dans la salle. Un théâtre clandestin, où l'on viendrait en secret, la nuit et masqué, un théâtre dans les catacombes serait encore possible. Il suffirait de découvrir - ou de créer - l'Ennemi commun, puis la Patrie à préserver ou à retrouver. Je ne sais ce que sera le théâtre dans un monde socialiste, je comprends mieux ce qu'il serait chez les Mau-Mau, mais dans le monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle il ne peut que raffiner dans la « réflexion » de comédie de comédie, de reflet de reflet qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité. Si l'on a choisi de se regarder mourir délicieusement, il faut poursuivre avec rigueur, et les ordonner, les symboles funèbres. Ou choisir de vivre et découvrir l'Ennemi. Pour moi, l'Ennemi ne sera jamais nulle part, il n'existera plus de Patrie, fut-elle abstraite ou intérieure. Si je m'émeus, ce sera par le rappel nostalgique de ce qu'elle fut. Un théâtre d'ombres seul me toucherait encore. Un jeune écrivain m'a raconté avoir vu dans un jardin public cinq ou six gamins jouant à la guerre. Divisés en deux troupes, ils s'apprêtaient à l'attaque. La nuit, disaient-ils, allait venir. Mais il était midi dans le ciel. Ils décidèrent donc que l'un d'eux serait la Nuit. Le plus jeune et le plus frêle, devenu élémentaire, fut alors le maître des combats. « Il » était l'Heure, le Moment, l'Inéluctable. De très loin, paraît-il, il venait, avec le calme d'un cycle, mais alourdi par la tristesse et la pompe crépusculaires. A mesure de son approche, les autres, les hommes, devenaient nerveux, inquiets... Mais l'enfant, à leur gré, venait trop tôt. Il était en avance sur lui-même : d'un commun accord les troupes et les chefs décidèrent de supprimer la Nuit, qui redevint soldat d'un camp... C'est à partir de cette seule formule qu'un théâtre saurait me ravir.

### **Groupement 3 : Sélection de textes sur le théâtre de Jean Genet**

#### **Texte de Jean-Paul Sartre <sup>50</sup>**

##### **A propos des Bonnes**

Illusion, trahison, échec : toutes les catégories cardinales qui gouvernent les rêves de Genet sont ici présentes. De la même façon il trahira ses personnages, dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et dans *Pompes funèbres*, en avertissant le lecteur, chaque fois que celui-ci va céder à l'illusion romanesque. « Attention. Ce sont des créatures de mon imagination; ils n'existent pas. »

Dans *l'Enfance criminelle*, Genet nous a donné les clés de ce qu'on pourrait appeler son algèbre de l'imagination: un directeur de « patronage » se vante de donner aux enfants des couteaux en fer blanc : « Avec ça, dit-il, on ne peut pas tuer quelqu'un. » Et Genet fait ce commentaire: « Ignorait-il qu'en s'écartant davantage de sa destination pratique, l'objet se transforme, qu'il devient un symbole? Sa forme même change quelquefois: on dit qu'il s'est stylisé. C'est alors qu'il agit sourdement dans l'âme des enfants. Il accomplit de plus sensibles ravages. Enfoui dans une paillasse la nuit ou caché dans la doublure d'une veste, d'un pantalon plutôt - non pour plus de commodité mais afin qu'il voisine avec l'organe dont il est le symbole profond - il est le signe même du meurtre que l'enfant ne commettra pas effectivement mais qui fécondera sa rêverie et, la dirigera, je l'espère, vers les manifestations les plus criminelles. A quoi sert donc qu'on le lui enlève? L'enfant, comme signe du meurtre choisira un autre objet, d'apparence plus bénigne et si on le lui dérobe encore, il gardera en soi-même, précieusement, l'image plus précise de l'arme. » Couteau d'acier, couteau de fer blanc, baguette de coudrier: à mesure que la matière s'appauvrit, à mesure que l'écart

---

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, *Saint-genet, comédien et martyr*, publié dans Jean Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*

augmente entre elle et la signification qu'elle soutient, la nature symbolique du signe se manifeste avec plus d'éclat, les rêveries sont dirigées, fécondées, organisées. Ses bonnes sont des femmes en trompe-l'œil, les « absentes de tout gynécée » qui font rêver les hommes non de posséder *une* femme mais d'avoir un fauteuil-femme, d'être éclairés par un soleil-femme, reine d'un ciel féminin, et finalement de servir eux-mêmes de matière au symbole héraldique de la féminité. La féminité sans femme: voilà ce que Genet veut nous présenter.

[...] *Les Bonnes* sont le chiffre mystérieux de l'imagination pure; et aussi celui de Genet lui-même. Il y en a deux parce que Genet est double: soi-même et l'autre. Ainsi chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être, pour l'autre, soi-même comme autre: au lieu que l'unité de la conscience soit perpétuellement hantée par une dualité fantôme, c'est au contraire la dyade des bonnes qui est hantée par un fantôme d'unité; chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de soi; chacune témoigne à l'autre de l'impossibilité d'être soi-même [...]. Leurs dissemblances sont des rêves qui dissimulent mal une identité foncière: l'une et l'autre en effet se caractérisent par la splendeur imaginaire de leurs projets et par l'échec radical de leurs entreprises. En réalité Genet a mis en scène *un seul objet* mais profondément truqué, ni un ni deux, un quand nous voulons le voir deux, deux quand nous voulons le voir un: le couple ancillaire comme pur chassé-croisé d'apparences. Et le lien qui unit ces deux reflets est lui-même un rapport truqué: les sœurs s'aiment-elles? se haïssent-elles? Elles se haïssent d'amour, comme tous les personnages de Genet.

### **Texte de Bernard Dort** <sup>51</sup>

#### **Le théâtre: une féerie sans réplique**

*Le théâtre de Genet bat en brèche le quotidien, l'ordre habituel des choses. Une véritable fête, libérée de toute obligation de vraisemblance, et même de toute volonté de signification.*

La place et le statut du théâtre dans l'œuvre de Genet sont singuliers et trompeurs. La légende qui, sur bien des points, lui tient lieu de vie, fait des *Bonnes* un ouvrage de hasard: Jouvett le lui aurait commandé et Genet l'aurait écrit, en quelque sorte, par gageure. Ensuite, ses relations avec le théâtre auraient continué à être hasardeuses, discontinues: Genet ne serait dramaturge que par raccroc.

Or, c'est le contraire qui est vrai. Le théâtre est au centre même de son œuvre. Il en occupe la plus vaste partie (six pièces publiées et encore, au moins, quatre à paraître). Mais il n'y est pas présent comme une certitude, mais une tâche ou un domaine à conquérir. Il y est l'objet d'essais multiples et le lieu même du défi, d'une joyeuse destruction.

En 1946, lorsqu'il écrit *les Bonnes*, Genet est loin d'être ignorant de la scène. Il dit n'avoir vu alors que des pièces d'Alexandre Dumas (fils, je suppose). Or, comme le soutient Jean-Bernard Moraly<sup>52</sup>, « tout semble au contraire indiquer que Genet, avant même d'être le protégé de Cocteau, était un assidu des théâtres. Telle lettre à Madame Bloch nous le montre en 1937 très au fait de l'actualité théâtrale parisienne (tournée du théâtre allemand, tournée du théâtre russe soviétique) ». Une fois, il a mentionné, devant moi, son goût pour *l'Aiglon* et le fait qu'il retournait le voir presque tous les ans au Châtelet où la pièce de Rostand était, régulièrement, reprise. Par ailleurs, lorsqu'il signe son premier contrat d'écrivain, le 1er mars 1943, avec Paul Morihien, sur neuf ouvrages mentionnés, figurent cinq pièces de théâtre:

---

<sup>51</sup> Bernard Dort, « Le théâtre : une féerie sans réplique », *Le Magazine Littéraire* n°313 : Jean Genet, Septembre 1993, pp. 46-50.

<sup>52</sup> Cf. son *Jean Genet, la vie écrite*, éd. de la Différence, 1988, p. 209-210.

*Journée Castillane, Héliogabale, Pensée, Pour la Belle et les Guerriers nus*<sup>53</sup>. Et il est probable que, avant *les Bonnes*, Genet ait écrit au moins deux pièces, cet *Héliogabale* qu'il destinait à Jean Marais et une première version de *Haute Surveillance* (intitulée, selon Moraly, *Préséances*). Le dramaturge Genet n'est donc pas né d'un coup, tout armé, d'une conversation avec Jovet: c'est sinon en professionnel du moins en amateur de spectacles qu'il aborde la scène.

Par la suite, Genet devient, certes, un spectateur de plus en plus intermittent. Il n'assiste même plus aux premières de ses pièces. Sans doute a-t-il été déçu par les représentations de celles-ci. Il se cabre devant *les Bonnes* montées par Jovet, ou, plutôt, comme s'en souvient Monique Mélinand, « il était à la fois extrêmement content que sa pièce soit jouée, par M. Jovet. Mais en même temps, il n'était pas content d'être content »<sup>54</sup>. Cependant, il est loin de se désintéresser de leur réalisation. Il suit, parfois, leurs répétitions. Il y intervient par des lettres qu'il adresse à leurs metteurs en scène ou à tel ou tel des comédiens. Ainsi des fameuses et admirables *Lettres à Roger Blin* rédigées au fil des répétitions des *Paravents* à l'Odéon-Théâtre de France, et même bien avant. Dans des lettres récemment publiées, adressées à Blin, il parle, dès 1959, de la réalisation de la pièce qui s'intitulait encore *Les Mères*<sup>55</sup>.

Il va même jusqu'à l'altercation: ce fut le cas avec Peter Zadek lors de la création du *Balcon*, à Londres en 1957. Et même s'il n'assiste pas au spectacle, il s'en fait une idée tranchée. De Grèce, il écrit à Bernard Frechtman : « Après la lecture de pas mal d'articles, de vos lettres, après avoir vu quelques photos du *Balcon* (monté par Brook à Paris en 1960), je suis arrivé à cette conclusion que ce n'est pas un bon spectacle (...) C'est Blin - je l'ai bien senti par les critiques des *Nègres* et grâce aux photos, qui a le mieux compris ce que je sentais: le délire jugulé qui se cabre »<sup>56</sup>. L'écrivain refuse souvent le résultat: le spectacle fini, mais à ce quoi il s'attache et, d'une manière ou d'une autre, prend part, c'est à l'atelier des répétitions. Ce qui le fascine, c'est l'idée et le faire du théâtre, non son produit. Aussi bien ne cesse-t-il de revenir sur ce qu'il entend par théâtre, sur ce que celui-ci pourrait ou devrait être: j'ai déjà mentionné les *Lettres à Roger Blin*, il faut y ajouter des textes comme « L'étrange mot d'... »<sup>57</sup> ou la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert » pour une édition des *Bonnes* (1954)<sup>58</sup> et diverses notes sur ses pièces et leur exécution scénique (dont « Comment jouer *les Bonnes* » et « ...le *Balcon* »<sup>59</sup> qui sont loin d'être des écrits de circonstance et nous introduisent dans l'intimité de ce qu'on a pu appeler « l'éthique de l'esthétique » de Genet<sup>60</sup>.

L'acte même du jeu y est fondateur. Tout part de là: pour être, il faut paraître. Alors, « le plus banal détail deviendra significatif, puisque le moindre renverra à la plus sublime idée »<sup>61</sup>. La dramaturgie de Genet repose sur le déguisement. Mieux, elle trouve en lui sa source et son élan. Lorsque commence *les Bonnes*, non seulement Solange et Claire s'appêtent à contrefaire Madame, mais elles ont déjà échangé leur identité: Claire à qui il revient, cette fois, d'être Madame s'adresse à Solange comme si cette dernière était Claire...

<sup>53</sup> Cf. *Jean Genet. Essai de chronologie 1910-1944* par Albert Dichy et Pascal Fouché, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'université de Paris VII, 1988, qui comprend un fac-similé de ce contrat (p. 207-208).

<sup>54</sup> Cf. « Les premières *Bonnes*; Entretiens d'Alain Ollivier avec Monique Mélinand et Yvette Etiévant », *Alternatives théâtrales*, n° 43, Bruxelles, p. 62.

<sup>55</sup> Cf. *La bataille des Paravents*, dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy, avec des textes et des documents inédits d'André Acquart, Roger Blin et Jean Genet, L.M.E.C. éditions, 1991.

<sup>56</sup> Lettre citée par Jean-Bernard Moraly, *op. cit.*, p.253.

<sup>57</sup> Jean Genet; *Œuvres complètes*, tome 4, éd. Gallimard, 1968.

<sup>58</sup> Reprise dans Jean Genet: *Fragments... et autres textes*, préface d'Edmund White, Gallimard, 1990.

<sup>59</sup> Jean Genet: *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*

<sup>60</sup> Un récent ouvrage de Véronique Bergen: *Jean Genet. Entre mythe et réalité*, De Boeck Université, Bruxelles, 1993, y consacre de substantiels développements.

<sup>61</sup> Cf. *Elle*, présentation d'Albert Dichy, Marc Barbezat, éd. L'Arbalète, 1989, p. 33.

Toutes les parties sont déjà redistribuées. Ce déguisement n'est pas imitation: «ce que je lui (au théâtre) refuse d'être: la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur»<sup>62</sup>. Se déguiser, c'est inventer. D'où le dédain que Genet oppose à ceux qui veulent voir dans ses pièces une image de la réalité. Pour *les Bonnes*, «une chose doit être écrite: il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison - cela ne nous regarde pas»<sup>63</sup>. Quant aux *Paravents*, s'il admet que «cette guerre d'Algérie» en fut «le prétexte» (auquel son œuvre ne se rattache «que très indirectement»), il a toujours nié que sa pièce traitât directement de la situation d'alors: «Le vrai sujet ne peut pas être la guerre d'Algérie». L'écrivain prélève bien quelques données sur la réalité circonstancielle, mais c'est pour les assembler autrement que dans la vie et en faire surgir une nouvelle construction, une «œuvre d'art (qui) ne relève pas de la morale courante (dont les fins sont sociales)»<sup>64</sup>.

Il faut que le réel et le faux coexistent et s'entremêlent, à leurs risques et périls mutuels: «Le metteur en scène (des *Bonnes*) doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant»<sup>65</sup>.

D'où une tentation: celle de faire de toute représentation de Genet l'instauration d'un rituel. On y a beaucoup cédé. *Les Nègres* dont, outre la commande passée par Raymond Rouleau, l'une des sources est le film de Jean Rouch, *les Maîtres fous*, constitueraient, ainsi, un exorcisme. Et les commentateurs qui sont légion de parler de «cérémonie», d'accession au sacré, d'appeler Artaud à la rescousse et de rêver à un spectacle qui soit une «célébration»... Certes, ce mot de «célébration», Genet l'a employé, mais il s'est hâté de préciser: «une célébration de rien»<sup>66</sup>. J'imagine son effroi ou son mépris devant trop de représentations où ses textes servent de prétexte à de fausses messes, à des chorégraphies prétendument rituelles où se conjuguent le sérieux et le toc et où le déguisement fait loi (au lieu d'être un acte). Aujourd'hui encore, il se trouve des gens de théâtre pour croire que Genet a voulu que ses *Bonnes* soient jouées non par des femmes mais par des hommes - mieux, par de jeunes garçons. Or, c'est là une suggestion de Sartre. Peut-être celui-ci l'a-t-il tirée d'une conversation avec Genet. Mais rien, dans les textes de ce dernier, n'autorise à faire de cette suggestion un commandement. J'inclinerais à penser qu'elle va plutôt à l'encontre de la conception que Genet se faisait du déguisement: le travestissement obligé est aussi dogmatique que la reproduction naturaliste.

En revanche, ce que Genet ne cesse de réclamer, c'est que son théâtre soit une fête - au-delà de toute obligation de vraisemblance et même de toute volonté de signifier. «Les pièces, habituellement, dit-on, auraient un sens: pas celle-ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates»<sup>67</sup>. Cette notion de fête qui fit florès autour de 1968 est grosse de bien des ambiguïtés qui vont jusqu'à la contradiction. Elle suppose un consensus, voire une participation collective; en même temps, elle surgit d'une rupture avec l'existence sociale. Genet est du côté de la rupture. Son théâtre bat en brèche le quotidien, le cours habituel des choses. La révolution du *Balcon* a pour première conséquence d'ébranler le rituel de la maison close, sans, toutefois, le supprimer mais en le modifiant, en l'augmentant (la «Nomenclature» en sortira enrichie) et en l'étendant à toute la société (ce qui, en retour, en fait seulement «une histoire racontée comme vraie dans un bordel»)<sup>68</sup>. Il en va de même de la révolte des *Paravents*: elle casse, un moment, l'ordre, mais de cette cassure, sur gira un autre ordre ou une

---

<sup>62</sup> Cf. «Comment jouer *les Bonnes*», *op. cit.*, p. 269.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Cf. La bataille des *Paravents*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>65</sup> Cf. «Comment jouer *les Bonnes*» *op. cit.*, p. 269-270.

<sup>66</sup> Cf. *Lettres à Roger Blin*, dans Jean Genet; *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 223.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Cf. une lettre à Bernard Frechtman, été 1960, citée par Jean-Bernard Moraly, *op. cit.*, p. 253.

autre illusion... Car ce que Genet célèbre dans la fête, c'est sa soudaineté, son caractère à la fois radical et éphémère, et surtout le fait (contestable dans une perspective ethnologique) qu'elle ne peut se reproduire. Il l'affirme sans cesse - c'est ce qui le rattache, sans l'apparenter, à Artaud (qu'il ne semble avoir lu qu'assez tard, peut-être sur l'incitation de Paule Thévenin, soit dans les années soixante, une fois son œuvre dramatique achevée) : il vaudrait mieux que la représentation soit unique, c'est de cela qu'elle tirerait sa force, non de la répétition et du perfectionnement. Alors «cet événement - la ou les représentations - (pourrait) imposer là une déflagration poétique, agissant sur quelques milliers de Parisiens» et «je voudrais qu'elle soit si forte et si dense qu'elle illumine, par ses prolongements, le monde des morts (et Genet rectifie: Ou plus justement de la mort) - des milliards de milliards - et celui des vivants qui viendront (mais c'est moins important)»<sup>69</sup>. Ce qu'il refuse et dénonce, c'est l'unanimité et la durée de la fête: c'est qu'elle instaure un accord. Du reste, au mot de fête, il substitue souvent celui de *féerie*: «Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie»<sup>70</sup> et à «la morne tristesse d'un théâtre (de notre théâtre occidental, entend-il) qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes, et non les dieux », il oppose le rêve d'un « théâtre d'ombres », et d'un jeu ou d'un «conte» allégorique dont il trouve un exemple ou un pressentiment dans le récit que lui fit «un jeune écrivain» qui, dans un jardin public «avait vu» (...) cinq ou six gamins jouant à la guerre»<sup>71</sup>.

Cette féerie ou cette fête ne se substitue pas au concret de l'existence. La métamorphose qu'elle opère ne saurait être qu'inaccomplie. C'est de cet inaccomplissement qu'elle tire son efficacité. Si Genet exalte les pouvoirs du théâtre, s'il élabore un ou des systèmes de reflets (ou de «reflet de reflet»<sup>72</sup> où, parfois, il s'égaré lui-même), ce n'est pas pour aboutir à une représentation qui serait du théâtre sublimé (ce fantasme dont bien des mises en scène ne nous ont offert que de pénibles et déclamatoires caricatures) mais pour exposer le théâtre au risque de sa perte et pour y prendre au piège le spectateur qui trouvera désordre et inquiétude là où il aurait pu espérer se reposer sur les certitudes de l'image et de la fiction. «La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroir, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques: elle est dans une voix qui se casse sur un mot - alors qu'elle devrait se casser sur un autre - mais il faut trouver le mot et la voix; elle est (la féerie) dans un geste qui n'est pas à sa place à cet instant (...) J'aurais voulu que mon texte (celui du *Balcon*) soit en porte-à-faux, et qu'une féerie naisse de lui!.. «Mais tout ça, ajoute Genet, c'est trop difficile, l'Atlas trop loin, et sans efficacité»<sup>73</sup>.

Or, Genet n'écrit pas pour apporter sa contribution à la littérature. Il écrit contre elle. Et la scène est, par excellence, le lieu où réaliser pareille opération qu'il faut qualifier, littéralement, de déconstruction. Elle dissout le théâtre alors même qu'elle semble l'affirmer. «Il faut, dit-il à Blin dont il vient enfin d'accepter qu'il monte *les Paravents*, que l'action soit assez évasive - mais pas floue!- pour laisser le spectateur face à lui seul »<sup>74</sup>. Il faut que le théâtre nous débarrasse non «des choses mauvaises (qu'il y a) dans le monde blanc et qu'il est juste de dénoncer» mais «des choses respectables: Bossuet, Racine, Jeanne d'Arc...» et d'insister: «Ce n'est pas le Pétomane qui me gêne, ni Gilbert Bécaud. J'en suis vite débarrassé - mais Racine, justement»<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> Cf. *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 221.

<sup>70</sup> Cf. les lettres à Antoine Bourseiller publiées sous le titre: «Il faut désacraliser l'auteur» dans *Du théâtre* (la revue), n° 1, juillet 1993, p. 95.

<sup>71</sup> Cf. «Lettre à Jean-Jacques Pauvert (1954)» dans *Fragments... et autres textes*, op. cit., p. 107.

<sup>72</sup> Il écrit même: «Il (le théâtre dans un monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle) ne peut que raffiner dans la réflexion de comédie en comédie, de reflet en reflet qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité», *ibid.*, p. 106.

<sup>73</sup> Cf. les lettres à Antoine Bourseiller citées ci-dessus, p.95.

<sup>74</sup> Cf. *La bataille des Paravents*, op. cit., p. 12.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 13.

Car c'est, en définitive, le spectateur que vise Genet. Il entend l'arracher au théâtre par le théâtre même. La représentation doit être «une fête joyeuse, un vrai carnaval où le public se serait complu- comme il se complait aux récits des fastes »<sup>76</sup>. La légèreté, voire une certaine forme de bricolage, la fragilité et la hâte sont les vertus du spectacle dont rêvait Genet, notamment pour *les Paravents*, «une pièce qui est une mascarade»<sup>77</sup> - ce qui, reconnaissons-le, n'a guère été le cas jusqu'à présent sinon dans l'interprétation, en effet «joyeuse» de Maria Casarès et, par éclairs, dans la mise en scène de Chéreau qui n'en restait pas moins trop obstinée à faire du lieu de jeu (la salle et la scène) une totalité imaginaire trop savamment articulée (à savoir ce cinéma de Barbès décrépité que ne fréquenteraient plus que des immigrés...). Cet enjouement est, en quelque sorte, impitoyable. Il emporte le spectateur et, d'une certaine manière, l'égaré; il le fait entrer dans ce «délire jugulé qui se cabre»<sup>78</sup>. Il lui refuse toute tranquillité. Il lui interdit la catharsis. Prenant le contre-pied d'Aristote (par là, aussi, il se rapproche d'Artaud et s'éloigne de Brecht, plus aristotélicien qu'on croit, qu'il s'était amusé à brocarder, dans *les Paravents*, en qualifiant *le Cercle de craie caucasien* «d'une opérette allemande, je ne sais plus laquelle»<sup>79</sup>, il récuse toute «solution dramatique» qui «s'empresse vers un ordre social achevé»<sup>80</sup>. La féerie selon Genet ne s'achève pas dans un carrousel de reflets et d'images, en un bouquet de feu d'artifice. Si elle nous enchante, comme dans les contes de fées, c'est pour nous faire nous retrouver «nus (...), hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous »<sup>81</sup>.

Genet déplace le théâtre. Il le met en porte-à-faux. Quand il composa *les Bonnes*, son «premier but était: me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais» et son «but second », précise-t-il, « d'établir une espèce de malaise dans la salle »<sup>82</sup>. Renchérissons là-dessus: ce malaise qu'il cherche à provoquer tient aussi à ce que la représentation devrait amener le spectateur à douter de lui-même, à ne plus savoir s'il est encore ce qu'il croyait être. Ce spectateur est doublement ravi. Il demeure suspendu entre l'assentiment et la répulsion, entre le rire et l'effroi. Ici, la pitié (ou la compassion) et la terreur se dissipent. Le grotesque le dispute à l'enchantement. Reste l'exigence d'un retour à soi (à ce qui en soi est «identique à tout autre »)<sup>83</sup> et un constat à la fois amusé et cruel: le refrain même que reprennent les personnages des *Paravents* lorsque, après avoir crevé le papier, les

<sup>76</sup> Cf. la lettre à Bernard Frechtman déjà mentionnée, citée par Jean-Bernard Moraly, *op. cit.*, p.253.

<sup>77</sup> Cf. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>78</sup> Cf. la note (5) ci-dessus.

<sup>79</sup> Il est vrai que ce n'est pas Genet mais M. Blankensee qui parle: «Dans une opérette allemande, je ne sais plus laquelle, j'ai entendu cette réplique: *Les choses appartiennent à ceux qui ont su les rendre meilleures*» (dixième tableau des *Paravents*, dans *Œuvres complètes*, tome S, Gallimard, Paris, 1979, p. 245).

<sup>80</sup> Cf. «Avertissement» dans *Le Balcon*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 35.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Cf. «Comment jouer *les Bonnes* », *op. cit.*, p. 268.

<sup>83</sup> Cf. «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes », *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.* p. 25 : «Un homme était identique à tout autre, voilà ce qui m'avait giflé.»

soldats du paravent blanc font leur entrée chez les Morts: «Eh bien! Eh oui! Par exemple! C'est ça! Et on fait tant d'histoires! Et pourquoi pas? Il faut bien s'amuser»<sup>84</sup>. Alors le théâtre de Genet s'apaise et s'évapore. La féerie se dissipe dans les éclats d' «un rire très doux». <sup>85</sup> Mais cette fois, comme Saïd, Genet a déserté la scène. Il n'a plus que faire de jouer.

---

<sup>84</sup> Cf. notamment le début du quinzième tableau des *Paravents*, *op. cit.*, p. 334-335.

<sup>85</sup> « Tous les Arabes éclatent d'un rire très doux. » Cf. l'édition Barbezat des *Paravents*, 1961, p.185.

# BIBLIOGRAPHIE

## ***I. Editions de référence :***

### **Pour les oeuvres complètes**

**Edition établie, présentée et annotée par Albert Dichy, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1951-1979, 7 volumes.**

I. Jean-Paul Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*.

II. *Notre-Dame-des-Fleurs - Le Condamné à mort - Miracle de la rose - Un Chant d'amour*.

III. *Pompes Funèbres - Le Pêcheur du Suquet - Querelle de Brest*.

IV. *L'Étrange mot d'... - Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés... - Le Balcon - Les Bonnes - Haute Surveillance - Lettres à Roger Blin - Comment jouer « Les Bonnes » - Comment jouer « Le Balcon »*.

V. *Le Funambule - Le Secret de Rembrandt - L'Atelier d'Alberto Giacometti - Les Nègres - Les Paravents - L'Enfant criminel*.

VI. *Le captif amoureux*.

VII. *L'ennemi déclaré*. Textes et entretiens.

### **Pour les oeuvres de théâtre**

**Edition présentée, établie et annotée par Albert Dichy et Michel Corvin, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.**

*Les Bonnes*, précédé de « Comment jouer Les Bonnes », Paris, L'Arbalète, 1947 (rééd. 1958, 1963, 1976) ; Éditions Gallimard, collection « Folio », version définitive (1968), suivie de la première version publiée (1947) et de « Comment jouer Les Bonnes », préface Michel Corvin, 2001.

*Haute Surveillance*, Paris, Gallimard, collection « Le Manteau d'Arlequin », 1970 (réédition en « Folio », 1988).

*Le Balcon*, précédé de « Comment jouer Le Balcon », Paris, L'Arbalète, 1956 (rééd. 1960, 1962, 1983) ; Gallimard, collection « Folio », 1979 (rééd. 2001).

*Les Nègres*, précédé de « Pour jouer Les Nègres », Paris, L'Arbalète, 1958 (rééd. 1960, 1963, 1987) ; Gallimard, collection « Folio », 1980.

*Les Paravents*, Paris, L'Arbalète, 1961 (rééd. 1976) ; Gallimard, collection « Folio », édition établie par Michel Corvin, 1981 (rééd. 2000).

*Le Baigneur*, présentation Albert Dichy et Laurent Boyer, Paris, L'Arbalète, 1994.

*Elle*, présentation A. Dichy, Paris, L'Arbalète, 1989.

*Splendid's : pièce en deux actes*, présentation Albert Dichy, Paris, L'Arbalète, 1993.

## **II. Textes de Jean Genet :**

### **1. Romans et nouvelles**

*Notre-Dame des Fleurs*, Paris, L'Arbalète, 1948 (rééd. 1986) ; Gallimard, collection « Folio », 1976.

*Miracle de la rose*, Paris, L'Arbalète, 1946 (rééd. 1993) ; Gallimard, collection « Folio », 1977.

*Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1953 (rééd. 1978).

*Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1953 (rééd. 1981).

*Le Journal du voleur*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1976 (rééd. 1986) ; Paris, Gallimard, collection « Folio », 1982 (rééd. collection « Biblos », préface Philippe Sollers, 1993).

*Le Journal du voleur, lecture graphique* Edmond Baudoin, Paris, Futuropolis, collection « Futuropolis-Gallimard », 1993.

*Le Funambule* suivi de *L'Enfant criminel*, Paris, L'Arbalète, 1983.

### **2. Poésie**

*Poèmes*, contient *Le Condamné à Mort*, *Marche funèbre*, *La Galère*, *La Parade*, *Un Chant d'amour*, *Le Pêcheur du Suquet*, Paris, L'Arbalète, 1948 (rééd. 1983).

*Le Condamné à mort et autres poèmes*, suivi de *Le Funambule*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1999.

### **3. Essais**

*Rembrandt : Le Secret de Rembrandt* suivi de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, Paris, Gallimard, collection « L'Art et l'écrivain », 1995.

*Fragments... et autres textes*, préface Edmund White (texte français Albert Dichy), Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1990.

*L'Atelier d'Alberto Giacometti*, édité par Marc Barbezat, photographies Ernest Scheidegger, Paris, L'Arbalète, 1958 (rééd. 1963, 1987).

### **4. Mémoires, correspondance et entretiens**

*Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1986 (rééd. collection « Folio », 1991).

*Dialogues*, Grenoble, Cent Pages Éditeur, 1990.

*Lettres à Olga et Marc Barbezat*, postface M. Barbezat « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet », Paris, L'Arbalète, 1988.

*Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1966 (rééd. 1986).

*Lettres au Petit Franz : 1943-1944*, annotations Claire Degans et François Sentein, Paris, Le Promeneur, collection « Le Cabinet des Lettres », 2000.

### **III. Textes sur Jean Genet**

#### **1. Ouvrages**

- Bataille Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1957.
- Cocteau Jean, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989.
- Cocteau Jean, *Le passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, 3 volumes.
- Genet à Chatila*, textes de Georges Banu, Tahar Ben Jelloun, Albert Dichy, Alain Milianti, Francois Regnault, Leila Shahid et un article inédit de Jean Genet (en anglais), *Les Palestiniens* (texte français Valérie Cadet), textes réunis par Jérôme Hankins, Arles, Éditions Solin, 1992.
- Jean Genet, essai de chronologie 1910-1944*, par Albert Dichy et Pascal Fouché, Paris, Éditions de la Bibliothèque de Littérature française contemporaine, 1988.
- La Bataille des Paravents*, dossier établi et présenté par Lynda Bellity et A. Dichy, textes et documents inédits, Paris, IMEC Éditions, 1991.
- Les Nègres au Port de la Lune, Genet et les Différences*, textes de T. Ben Jelloun, Roger Blin, Pierre Brunel, Hubert Fichte, Michèle Manceaux, Jean-Bernard Moraly et Jean Genet, Bordeaux, Éditions de La Différence, 1988.
- Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, publié dans *Oeuvres Complètes* de Jean Genet, Gallimard, collection « Blanche », 1952.
- White Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, « n.r.f. Biographies », 1993.

#### **2. Revues**

- Europe* n°808-809 : Jean Genet, Aout-Septembre 1996.
- Le Magazine littéraire* n° 313: Jean Genet, Septembre 1993.
- Obliques* n° 2 : Genet.

### **IV. Textes sur Les Bonnes**

- Adrien Philippe, *Instant pour instant. En classe d'interprétation. Appendice : « Comment jouer Les Bonnes »*, Arles, Actes Sud, 1998.
- Chabert Pierre, « Espace visuel et reconnaissance dans *Les Bonnes* de Jean Genet (éléments pour une mise en scène) », *Obliques* n°3, 1973.
- Collectif, « *Les Bonnes* de Jean Genet dans la mise en scène de Victor Garcia », *Les Voies de la création théâtrale*, volume IV, Paris, Editions du CNRS, 1975, pp. 103-315.
- Henning S. D., *Genet's Ritual Play*, Amsterdam, Rodopi BV, 1981.
- Michel Corvin et Albert Dichy (sous la direction de), « *Les Bonnes* » de Jean Genet, actes du colloque de l'université Paris III et de l'IMEC, *Revue d'histoire du théâtre* n° 209-210, 2001.
- Ollivier Alain, « Les Premières Bonnes : entretien avec Monique Mélinand et Yvette Etiévant », *Alternatives théâtrales* n° 43, 1993.
- Paganini Maria, «L'inscription juridique dans *Les Bonnes* de Jean Genet», *Romantic Review*, volume LXXX, n° 3, mai 1989, pp. 462-482.
- Puzin Claude, *Jean Genet. « Les Bonnes », « Le Balcon »*, Paris, Nathan, 1998.
- Saint-Léon Claire, « *Les Bonnes* de Genet : quelle version faut-il jouer ? », *Studies in Language and Literature*, Richmond Eastern Kentucky, 1976.

Walker David H., *Outrage and Insight : Modern French Writers and the « fait divers »* , Oxford, Berg, 1995.

## **V. Médiathèque**

### **Filmographie**

*Jean Genet*, collection de video-livres Témoins, Septembre 1982, 52 minutes.

*Fireworks*

*Un chant d'amour*

*Ulysse*

*Le Sphinx*

*Mademoiselle Deathwatch*

*Goubbiah (Kiss of fire)*

*Les Abysses*

*Querelle*

*La possession du condamné*

*Genet*

*Saint Genet*

*The balcony*

*Genet parle d'Angela Davis*

*Poison*

*Les Equilibristes*

*Miracle of the rose*

*Ecce homo*

*Jean Genet le vagabond*

*The ballad of reading goal*

*Jean Genet is Dead*

### **Sites Internet**

Site de la Comédie-française : <http://www.comedie-française.fr>

Société des amis et lecteurs de Jean Genet : <http://home.inter.net/berlol/genet98a.htm>

Entretiens et iconographie : <http://www.heimdallr.ch/Art/genetF.html>

Site anglophone sur Genet : <http://www.sirius.com/%7Eplezbert/genet/genet.htm>

<http://www.ifrance.com/JeanGenet/>

<http://www.rabac.com/demo/ELLIT/aut-20e/Genet.htm>

# **ALBUM PHOTOGRAPHIQUE**