

L'instabilité du texte-rituel

Clara Debard

§1 Parmi les grands dramaturges français du vingtième siècle, Jean Genet est l'un des principaux, avec Paul Claudel – mais bien différemment – à faire coexister différentes versions d'une même pièce. *Le Balcon* a été publié chez L'Arbalète en juin 1956 avec quinze tableaux et deux actes, repris en neuf sans coupure en 1960, puis réédité dans une troisième version dite définitive en 1962, elle-même corrigée et complétée en 1968 dans les *Œuvres complètes* parues chez Gallimard. La première pièce, *Les Bonnes*, avait, quant à elle, fait l'objet d'un complexe travail de réécriture sous la houlette de Louis Jouvet dont ne rendent qu'imparfaitement témoignage les deux versions de 1947, l'une éditée chez L'Arbalète, l'autre jouée à l'Athénée, reprises en un volume chez Jean-Jacques Pauvert en 1954. S'agit-il du même processus créatif dans les deux cas ? Comment interpréter la multiplicité des variantes laissées derrière lui par l'auteur dramatique ?

DES VARIANTES FONCTIONNELLES

§2 Genet n'est certes pas le seul écrivain à corriger, couper ou augmenter ses textes pour la scène, que ce soit en amont ou en aval du travail de plateau. Les corrections, biffures,

annotations, becquets et multiples états d'un même passage de dialogue sont quasiment constitutifs de l'écriture théâtrale elle-même, par opposition à celle qui se pratique dans les autres genres littéraires et qui ne se relie qu'aux intentions d'un scripteur unique, éventuellement conseillé par son entourage et ses éditeurs, puis influencé par la critique de ses œuvres. Amoureux de la langue française et savant dans la connaissance de ses nuances, en grande partie présent lors des répétitions et des créations de ses œuvres, Jean Genet est tenu pour un écrivain extrêmement attentif à la justesse et à la correction de son texte. La plupart des variantes témoignent effectivement de l'accompagnement fidèle de sa partition par le dramaturge.

§3 Les rééditions lui fournissent avant tout l'occasion d'une significative amélioration didascalique. S'il tient bien sûr, par les corrections et réécritures successives, à récuser certains choix de mise en scène, sa vision scénique s'est incontestablement précisée au fil des ans. La didascalie initiale du *Balcon*, notamment, a été corrigée dans le sens, à la fois, de la précision et de la déréalisation, avec l'adjonction du verbe « *semble* » devant « *représenter une sacristie* », la transformation de l'étoffe des paravents, de « *drap* » en « *satin* », l'ajout du syntagme « *dessiné en trompe l'œil* » après l'expression « *énorme crucifix espagnol* » et le remplacement de la comparaison « *comme un personnage démesuré¹* » par « *comme un épouvantail²* » - outre la multiplication des alinéas qui aident le lecteur à hiérarchiser et à spatialiser mentalement les éléments décrits.

§4 La création scénique du *Balcon* en 1957 a été pour le dramaturge l'occasion d'un retour autocritique sur le développement de l'intrigue. La simple adjonction, dans les paroles d'Irma, de la phrase « Il y a du sang partout », introduite par la didascalie « *soucieuse* », et, dans celles de l'Évêque, de l'affirmation « Vous dites que la ville est en sang », suivie de l'indication scénique « *l'interrompant³* » avant d'introduire le récit par la Femme de la séance qui vient d'avoir lieu, au premier tableau, suffisent, d'entrée de jeu, à renforcer la tension entre l'intérieur et l'extérieur, et à opposer les mythologies ritualisées de la maison close aux événements brûlants de l'actualité, dont les femmes évitent de parler, dans la mesure où leur évocation risque de ruiner l'efficacité des fictions vendues par l'établissement.

§5 D'une édition à l'autre, Jean Genet améliore la dynamique théâtrale du *Balcon*. Dans le dialogue entre Irma et Carmen au cinquième tableau, certaines insertions massives ins-

¹Jean Genet, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 351.

²Jean Genet, *Le Balcon*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 19-20.

³*Ibid.*, p. 21-22. Ces éléments textuels sont absents de l'édition originale : voir Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 352.

taurent une tension vers le dénouement, outre qu'elles permettent de renforcer la densité du caractère de la tenancière de la maison close, avec des phrases comme : « Sans que tu t'en rendes compte, je passe par des périodes de peur, de panique... Il me semble que la révolte n'a pas pour but la prise du Palais Royal mais le saccage de mes salons⁴. » Le texte définitif du *Balcon* porte les traces d'une recherche accrue de cohérence dramaturgique. Alors que dans la première version, L'Évêque s'adressait simplement au miroir en regardant « ses fripes qui s'entassent à terre⁵ », dans celle de 1962-1968, Genet précise qu'il joue du vêtement épiscopal lorsqu'Irma le presse de se changer et de partir : « *Très vite, sur ses vêtements civils, L'Évêque a jeté sa chape dorée*⁶. »

§6 En revoyant la gradation des effets, Jean Genet est également amené à pratiquer des modifications qui affectent les personnages. Il choisit de supprimer les répliques où ils s'opposaient :

L'ÉVÊQUE, *ironique* : Dites que d'ici quelques minutes quelqu'un va venir me remplacer et qu'il faut préparer les miroirs et les brocs.

IRMA, *très irritée* : Cela ne vous regarde pas. Je vous ai montré beaucoup d'égards durant tout le temps que vous avez passé ici⁷.

§7 Irma est plus glaciale et son premier client, plus lucide, dans la première version. À l'inverse, les opinions politiques du Général sont plus mystérieuses dans la deuxième que dans la première version éditée. Au lieu d'employer le terme méprisant « populace⁸ », il recourt sobrement au mot « population⁹ » dans le dialogue avec Irma qui ouvre le troisième tableau.

§8 Ainsi, sans surprise, Genet aime que chacun de ses mots porte. Dans cette optique, il est amené à supprimer les lexiques outils, vagues, comme le fade adjectif intensif qui accompagne l'une des premières répliques de L'Évêque dans l'édition de 1956 : « *avec un très lourd soupir*¹⁰ ». Qu'il concerne les intentions scéniques ou appartienne à l'échange théâtral lui-même, chaque mot semble pensé et pesé. Comme ses confrères, mais sans esprit de système, Genet gomme les répétitions, généralement honnies en langue française littéraire, ainsi que les structures réitératives. Dans la première version publiée de la fin du premier tableau, L'Évêque apostrophe son miroir par les phrases :

⁴*Ibid.*, p. 59. Phrases absentes de la version de 1956 : voir Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 372.

⁵Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 356.

⁶Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 28. Didascalie absente en 1956 : voir *Théâtre complet, op. cit.*, p. 356.

⁷Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 356. Répliques absentes en 1968 : voir *Le Balcon, op. cit.*, p. 27.

⁸*Ibid.*, p. 363.

⁹Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 41.

¹⁰Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 352. Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 21.

La majesté, la dignité, qui illuminent ma personne, n'ont pas leur source dans les attributions de ma fonction. – Non plus, ciel ! que dans mes mérites personnels – La majesté, la dignité qui m'illuminent, viennent d'un éclat plus mystérieux : c'est que l'Évêque me précède¹¹.

§9 Le doublement de la proposition relative, qui crée une cadence oratoire, est supprimé dans les versions suivantes, où le participe se substitue à l'indicatif : « La majesté, la dignité, illuminant ma personne¹² [...] ». Dans le même esprit, lors des comptes entre Irma et Carmen, au cinquième tableau, l'énumération « Deux mille de l'Évêque... deux mille du Juge¹³... » est corrigée en : « L'Évêque... deux mille... deux mille du Juge¹⁴... ».

§10 Les retouches textuelles de Genet, qui aimait à se définir comme un poète, restent souvent liées à des recherches sonores, les plus minimes semblent-elles. Peu de différence entre la réplique originale « Ainsi je parle latin¹⁵ ! » par laquelle L'Évêque souligne le jeu de mots qu'il vient juste de faire sur *hic* et celle de l'édition définitive : « Ah ! je parle latin¹⁶ ! » si ce n'est le compte des syllabes. Le Juge se laisse griser par les paroles d'accusation qu'il invente : « [...] profitant d'un sommeil d'une seconde, tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes et les détrousses¹⁷... », dit-il à La Voleuse. Le choix est, cette fois, de privilégier la répétition sonore en martelant les structures symétriques et en mettant en relief les pronoms personnels, à l'inverse de la version antérieure, qui, au contraire, les allégeait : « [...] tu les dévalises, tu les dépouilles, tu dérobes et détrousses¹⁸... ».

§11 D'autres corrections stylistiques relèvent d'intentions plus complexes. Ainsi, au début du deuxième tableau, le Juge peine, dans la première édition, à varier les accusations de la voleuse : « Car tu es insatiable et sans aucun discernement. Car en plus tu es idiot¹⁹... ». Le texte suivant est nettement amélioré, non seulement par la suppression de la seconde occurrence de la conjonction de coordination mais par une insertion argotique qui produit un ajout stylistique potentiellement cocasse : « Car tu es insatiable et nib'de discernement. En plus tu es idiot²⁰... ». Ce glissement langagier fait sens dans la mesure où, se réinventant à partir d'un canevas ritualisé, symbolisé par l'accès-

¹¹Version publiée en 1956 : voir Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 355.

¹²Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 27.

¹³Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 370.

¹⁴Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 54.

¹⁵Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 355.

¹⁶Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 26.

¹⁷*Ibid.*, p. 35.

¹⁸Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 359.

¹⁹*Ibid.*, p. 357.

²⁰Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 31.

soire livresque du Code, la parole émerge de manière à la fois prévisible et imprévisible. La locution familière donne l'illusion au spectateur d'assister à la création langagière, et d'avoir sous les yeux et dans les oreilles une improvisation. Par cette glissade, il est associé au jeu, en même temps que se fait jour une tension entre la personne réelle – le petit employé – et la figure masquée – le Juge.

§12 Entre 1956 et 1968, Genet corrige jusqu'aux plus infimes nuances de diction. Dans la bouche de L'Évêque, l'exclamative « Aux chiottes la fonction ! » devient une affirmative²¹ et la ponctuation²² disparaît dans la phrase : « Mais laissez-moi nom de Dieu²³ », appelant un jeu plus frénétique et rapide que celui envisagé dans l'édition originale. L'abondance des corrections de ponctuation suffit, quant à elle, à prouver la fréquentation rétrospective de ses textes par Genet, que ce soit pour *Les Bonnes* ou pour *Le Balcon*.

DES VARIANTES AMBIGUËS

§13 Si nombreuses, riches et variées soient-elles, si attentives au moindre détail et aux effets sonores s'avèrent-elles, les variantes fonctionnelles ne distinguent pas fondamentalement Jean Genet des autres dramaturges français du vingtième siècle. Toutes les corrections pratiquées sur les textes du *Balcon* et des *Bonnes* ne rentrent cependant pas dans cette première catégorie, généralement facile à interpréter. Outre les fluctuations de majuscule, particulièrement pour désigner le personnage de l'Évêque et les corrections qui peuvent sembler aléatoires de « Madame » en « Madame Irma » ou *vice versa*, certaines modifications ne trouvent aucune justification apparente.

§14 Ainsi, la didascalie placée dans la bouche d'Irma, « à l'Évêque²⁴ », avant la réplique : « Mais laissez-la, avec toutes ces questions²⁵ » apparaît inutilement entre les deux éditions de 1956 et 1968, dans la mesure où les personnages ne dialoguent qu'à trois et que le pronom « la » renvoie à Carmen. Il arrive qu'un mot soit substitué à un autre sans but particulier, particulièrement dans le cas des monosyllabes : « ... Répondez donc, miroir, répondez-moi²⁶ » devient « ...Répondez-moi, miroir, répondez-moi²⁷ ». Dans le dialogue entre la Voleuse et le Juge, la phrase « Tu dois nier d'abord, pour avouer et te

²¹*Ibid.*, p. 26.

²²Une virgule après « laissez-moi » : voir Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 355.

²³Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 27.

²⁴*Ibid.*, p. 25.

²⁵Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 354.

²⁶*Ibid.*, p. 355.

²⁷Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 26.

repentir²⁸ » se substitue à : « Tu dois nier d'abord, puis avouer et te repentir²⁹. » Toutes ces interventions peu nécessaires sur le texte accroissent un nombre déjà prolifique de variantes. Elles peuvent semer la confusion dans le dialogue instauré avec leurs potentiels destinataires – éditeurs, metteurs en scène, lecteurs érudits. Les aménagements de son texte par Jean Genet seraient-ils les prétextes à un exercice avant tout solipsiste ?

§15

Le style dramatique dont on pourrait supposer qu'il se forge d'une pièce à l'autre, une édition après l'autre, s'avère en réalité peu continu. L'accumulation des variantes ne semble pas obéir à un plan prédéfini et elles n'ont que peu d'uniformité, ce qui a pour contrepartie poétique que chacune vaut en elle-même et pour elle-même. Ainsi, dans l'édition de 1956, la réplique déclamée par le Juge face au public est d'abord dominée par l'archaïsme et la préciosité : « Sous vos yeux : rien dans les mains, rien dans les poches, enlevez le pourri, et le jetez. Mais c'est une occupation douloureuse³⁰. » Puis Genet préfère les infinitifs qui décrivent l'action : « enlever le pourri, et le jeter³¹ ». Par cette modification, les paroles du Juge ne rappellent plus celles des Bonnes, lorsque Claire ordonnait à Solange : « Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers³². » Jean Genet a-t-il pensé que le langage du Juge ne pouvait pas être aussi précieux ou ne souhaitait-il tout simplement pas créer de parenté linguistique entre ses anciens personnages et celui-ci ?

§16

L'examen des variantes, même non didascaliques, renseigne sur la prise d'indépendance du dramaturge vis-à-vis de ses metteurs en scène. Le Général, qui pratiquait la concordance des temps dans l'édition originale : « j'aimerais qu'il brûlât³³ ! » l'abandonne dans les versions ultérieures, où il s'exclame, plus prosaïquement : « qu'il brûle³⁴ ! ». Dans le travail de réécriture des *Bonnes*, Louis Jouvét avait contraint Genet, on l'a vu³⁵, à systématiser les corrections grammaticales puristes. Dès le premier dactylogramme, il avait indiqué au crayon de papier : « Comme si j'eusse été la famille » pour remplacer « comme si j'avais été la famille³⁶ » dans le monologue où Solange imagine les paroles de

²⁸*Ibid.*, p. 32.

²⁹Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 358.

³⁰*Ibid.*, p. 360

³¹Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 35.

³²Cette tournure est présente dans les deux versions du texte. Voir : Jean Genet, *Les Bonnes*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 17 et p. 119.

³³Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 363.

³⁴Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 41.

³⁵Voir : Clara Debard, « Le labyrinthe textuel des *Bonnes* », dans *Jean Genet, du roman au théâtre*, sous la direction de Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles Univers littéraires », 2011, p. 87-98.

³⁶Première version publiée. Voir Jean Genet, *Les Bonnes*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard,

Madame à l'enterrement. Cette leçon a, au demeurant, été conservée dans les versions ultérieures du texte : « À la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille³⁷. »

§17

La concordance des temps, vestige d'un théâtre littéraire, peut difficilement être encore pratiquée à l'oral dans les années soixante. Elle contredit par trop l'oralité des dialogues, qu'ils soient ceux qui mettent en œuvre les fantasmes ou ceux qui les encadrent. Par ailleurs, elle n'a guère de sens systématisée dans la bouche des clients somme toute ordinaires de la maison close et elle détourne l'attention du public, au détriment d'autres effets rhétoriques ou recherches sémantiques, stylistiques qui émaillent le rituel verbal. Ainsi, dans l'édition originale du *Balcon*, Irma affirmait : « J'avais bien recommandé que tout fût prêt à votre arrivée³⁸. » Le Général disait : « J'avais dit qu'on les fixât à mes bottes³⁹. » Ces tours sont modernisés en 1962 : « que tout soit prêt⁴⁰ » ; « qu'on les fixe⁴¹ ».

§18

Jean Genet ne reprend ainsi pas seulement les rôles de son texte, envers et contre ses metteurs en scène passés et futurs, en se mettant à distance de leur travail dans les avant-propos symétriques « Comment jouer *Les Bonnes*⁴² » et « Comment jouer *Le Balcon*⁴³ », mais également en affirmant sa maîtrise dans les choix de variantes, quelle que soit la légitimité, fluctuante, de celles-ci. L'amplification didascalique, au fil des rééditions du texte du *Balcon*, n'évite ni la redondance ni le pléonasme apparent : le Juge rampe « à plat ventre⁴⁴ » devant la Voleuse, prend soin de préciser la version définitive ; le Général sonne « en appuyant sur un bouton⁴⁵ ». Cette dernière indication proscriit l'usage d'une sonnette ou d'une cloche, par exemple ; elle est renforcée par l'adjonction, au début du cinquième tableau, après la mention d'une « grande baie à gauche », de la précision « près de laquelle se trouve un appareil à l'aide duquel Irma peut voir ce qui se passe dans ses salons⁴⁶ ». Ce système moderne de communication et d'espionnage dans la maison close d'Irma était soigneusement décrit, dès la première édition : « curieux

coll. « Folio », p. 160.

³⁷Jean Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 105.

³⁸Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 364.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 42.

⁴¹*Ibid.*, p. 43.

⁴²Jean Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 9-13.

⁴³Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 9-13.

⁴⁴*Ibid.*, p. 30. Incise absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 357.

⁴⁵*Ibid.*, p. 42. Précision absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 364.

⁴⁶*Ibid.*, p. 54. Mention absente en 1956 : voir *Théâtre complet*, op. cit., p. 370.

meuble placé à gauche, espèce de combiné muni d'un viseur, d'un écouteur, et d'un grand nombre de manettes⁴⁷ ». En plaçant une indication qui rappelle la nécessaire présence de l'instrument dans la plantation de début de tableau, en précisant que la sonnerie se déclenche par « un bouton », Jean Genet instaure des contraintes qui deviennent de plus en plus difficiles à contourner.

§19

L'appareil didascalique du texte définitif postule en quelque sorte l'inattention du metteur en scène – voire du lecteur – et son nécessaire rappel à l'ordre par une instance créatrice omnisciente, omniprésente et omnipotente. L'édition définitive est pour Genet l'occasion de livrer des bribes de mise en scène qui expliquent en partie le texte. Les onomatopées frénétiques du Juge terrorisant la Voleuse sont ainsi considérablement développées :

LE JUGE, *pressé* : Où ? Où ? Où ? Où ? – où – où ? Où es-tu entrée ?

<Les où enfilés doivent à la fin donner : Hou ! Hou ! Hou ! comme pour effrayer.>

LA VOLEUSE : Je ne sais plus, pardonnez-moi !

LE BOURREAU : Je cogne ?

LE JUGE : Pas encore. (*À la fille :*) Où es-tu entrée ? Dis-moi où ? < Où ? Où ?

Où ? Où ? Hou ! Hou ! Hou⁴⁸ !...>

§20

Plus que *Les Bonnes*, qui ont été réécrites en proximité avec Louis Jovet dans une collaboration artistique constamment sous contrôle, *Le Balcon* a posé à Genet la question de ses propres intentions scéniques. Les didascalies du vingtième siècle valant tout autant pour le metteur en scène que pour le lecteur, il a sans doute également été conduit à prendre conscience de la difficulté à ponctuer ou à paramétrer de ce dernier. Le Juge-hibou peut-il sombrer dans le ridicule ou doit-il rester constamment effrayant ? La question du choix des registres reste en tout cas irrésolue.

L'OUVERTURE NÉCESSAIRE DU JEU-RITUEL

§21

Fonctionnelles ou ambiguës, les variantes font coexister, plus que se succéder, différents états de textes-rituels qui ne sauraient être clos. En écrivant et en réécrivant *Les Bonnes* comme *Le Balcon*, Jean Genet a d'abord amplifié son texte, pour ensuite le réduire drastiquement, quitte à laisser subsister, *a priori* volontairement, certaines répliques qui, de ce fait, n'ont plus d'ancrage et deviennent quasiment incompréhensibles. Dans

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ Entre crochets, figurent les ajouts faits en 1968 (voir *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 37) sur les textes de 1956, 1960 et 1962 (voir *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 361).

Les Bonnes, déjà, les relations avec le Laitier, l'évocation d'une grossesse, la nature de la dénonciation faite à la police, étaient rendues floues par les strates des réécritures successives. Le phénomène perdure avec *Le Balcon*. Tel que l'édition dite définitive en livre le texte, il comporte une incontestable opacité, qui affleure régulièrement dans certaines scènes.

§22 Ainsi, le passé de Carmen est, au final, évoqué de manière assez elliptique. La description du rite érotique auquel elle était employée laissait apparaître, dans l'édition originale, le mot-clef de « croyante » qui a été ensuite supprimé, dans la tirade :

CARMEN, *décidée* : Deux fois par semaine, le mardi et le vendredi, Immaculée Conception de Lourdes, j'ai dû apparaître à un comptable du Crédit Lyonnais. Pour vous, c'était de l'argent dans la caisse et la justification du bordel, pour moi, croyante, c'était⁴⁹...

§23 Les reproches mêmes que lui fait Irma restent voilés lorsqu'elle rétorque : « [...] je n'aime pas ça. J'exige le respect des visiteurs⁵⁰. » Ils sont beaucoup plus explicites dans la version de 1956 :

CARMEN : [...] il faut de tout pour faire un monde. Mais pas de Préfet de Police. (*Elle recompte.*) Deux mille du Général... deux du Matelot... trois du Bébé...

[...] C'est gentiment, madame, que je leur donne les titres et les grades. Même en rêve sur leur image je brode un uniforme⁵¹.

§24 La bévue commise par Carmen est ainsi la nomination, qui agace sa patronne, l'organisation mentale d'un fichier sur la clientèle et ses fantasmes, ce qui renvoie à la position créatrice du dramaturge-moraliste.

§25 Cette forme d'anarchisme textuel pratiquée, non sans humour, par Genet, dans ses corrections, se double de l'intention affichée de rester jusqu'au bout maître de son œuvre, ce qui est particulièrement paradoxal dans le cas de l'écrit théâtral, qui cesse en grande partie d'appartenir à son auteur dès lors qu'il quitte le support du livre, du tapuscrit et même déjà du manuscrit. Sans attendre le ciseau du metteur en scène ou du censeur, Genet lui-même retranche des scènes entières de toutes les éditions de ses œuvres, tant romanesques que dramatiques. Il a écrit d'innombrables tableaux du *Balcon* et de nombreuses pages des *Bonnes* qui n'ont pas été et qui ne seront probablement jamais publiées.

⁴⁹Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 372.

⁵⁰Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 55.

⁵¹Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 370.

Pour Genet, le texte-rituel est avant tout profusion. L'incohérence de certaines variantes, l'absence d'un système rigoureux de correction contribuent, en même temps, à la déréalisation souhaitée, car elles empêchent le retour de toute mise en scène naturaliste ou de toute lecture apoétique. En refusant l'économie textuelle qui prédomine sur la scène littéraire française, Jean Genet cherche à garder dans ses textes un espace de liberté.

§26

Tel est le sens possible de l'apparition des notes d'autocommentaire provocatrices entre la réédition de 1962 et celle de 1968. À la fin de la didascalie inaugurale du *Balcon*, Genet insère la parenthèse « *(Je n'ai pas dit qu'elle se torche⁵².)* » après la phrase : « *À côté une femme assez jeune, très fardée, et vêtue d'un peignoir de dentelle, s'essuie les mains à une serviette⁵³.* » Il récuse ainsi d'emblée toute vulgarité de jeu et appelle brutalement au respect de la lettre même de ses indications scéniques. Même si le lieu fictif est une maison close, les parties basses du corps humain et les actes sexuels ne sont pas clairement évoqués dans le dialogue théâtral, qui préfère user de sous-entendus et jouer des connotations. La mise en scène est supposée suivre cette direction, et non en prendre le contre-point.

§27

Le portrait physique de la patronne a été formulé en trois temps au fil des rééditions. La première version était : « *Debout, une femme, d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir. C'est Irma⁵⁴.* » Les éditions postérieures ont complété l'apparence vestimentaire : « *Elle porte un chapeau, sur sa tête. Un chapeau, à bride serrée comme une jugulaire⁵⁵.* » Toute liberté semble ainsi progressivement retirée au metteur en scène relativement à l'apparence du personnage. Mais l'accroche d'un astérisque sur le syntagme « *tailleur noir** » déborde le cadre autorisé par les variantes textuelles, en renvoyant à la note infra-paginale : « **Non. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile⁵⁶.* » Genet se met en scène comme une instance auctoriale hésitante, à la fois démiurgique et contradictoire, revendiquant sa liberté comme un droit fondamental. Par ses débords, le texte n'est ainsi jamais fixé. L'auteur dramatique se contredit et joue des codes de l'oralité, imaginant un dialogue avec lui-même plus encore qu'avec une instance imaginaire.

§28

Que dire de la seconde note, plus saugrenue encore, greffée en 1968 sur l'ordre d'Irma à la fin de la séance de l'Évêque ?

IRMA : Ne cassez rien. Ça doit servir. (*À la Femme.*) Range ça*.

⁵²Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵³Jean Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 351. Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵⁴*Ibid.*, p. 351.

⁵⁵Jean Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 20.

⁵⁶*Ibid.*

*La Femme pose la mitre sur la table, près du broc*⁵⁷. [...]

*Mais « Mange ça » me plaît aussi. Il faut alors une mitre en pain d'épice que la femme pourra brouter⁵⁸.

§29 Un perfectionniste du verbe et de la scène peut-il souhaiter substituer un mot à un autre pour laisser une simple paronomase triompher ? Faut-il croire que Genet cède aux séductions soudaines d'une poétique surréaliste quelque peu anachronique, ou bien qu'il ironise sur une faute de frappe dans une dactylographie erronée faites sur des corrections manuscrites ? Le phénomène, usuel dans le monde du théâtre avec les copies multiples et parfois hâtives distribuées aux équipes, s'était déjà produit pour *Les Bonnes*, ce qui fait qu'on peut lire, selon les versions : « *Son geste – le bras tendu – et le ton seront d'un tragique exagéré*⁵⁹ » ou bien « *exaspéré*⁶⁰ » ; « [Madame] apporte son étoile, ses perles, ses larmes, ses sourires, ses soupirs, sa douceur⁶¹ » ou : « Elle apporte ses étoiles⁶² [...] ».

§30 Comment concilier une extrême attention, perfectionniste, voire obsessionnelle, apportée à la relecture de certaines variantes, et un récurrent laxisme vis-à-vis d'autres ? La part de l'aléatoire et de l'imprévisible reste en partie mystérieuse dans la poétique de Jean Genet. Orfèvre du mot, Genet aime jouer avec eux comme d'un sac empli de pierres précieuses qui s'entrechoquent plutôt que de les sertir définitivement en bijoux. Interrogé et filmé par Antoine Bourseiller pendant l'été 1981, il prend le temps de trouver le mot juste et bégaye parfois légèrement. Dramaturge ? Il multiplie les strates préparatoires, les retouches, les réécritures, sur différents manuscrits et tapuscrits et non sur un seul et unique support. Car il a à la fois le culte du mot juste et la terreur du mot qui arrête, qui fige les scènes qui sont bel et bien vivantes dans son imaginaire. Il ne veut pas non plus imposer d'image d'Épinal, définitive, à son lecteur. Avec les hommes de théâtre, il est nécessairement presque toujours en conflit, soit qu'ils ne suivent pas ses indications, soit qu'ils les conduisent dans une direction autre que celle qu'il aurait souhaité, comme Peter Zadek en 1957 et Peter Brook en 1960. Mais le metteur en scène moderne attend-il ses autorisations ?

§31 Ainsi, le texte est arrêté, par l'édition, par la représentation, tout en ne l'étant jamais, par la prolifération hors-norme de ses variantes, de ses variables. Il pose d'autant plus la

⁵⁷Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 352.

⁵⁸Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, p. 21.

⁵⁹Jean Genet, *Les Bonnes, op.cit.*, p. 117.

⁶⁰*Ibid.*, p. 15.

⁶¹*Ibid.*, p. 52.

⁶²*Ibid.*, p. 134.

question de la liberté qu'il est fait pour être proféré dans des lieux fictionnels exigus et clos – chambre de Madame, chambre d'Irma, ainsi que les trente-huit hyperboliques salons du Grand Balcon – eux-mêmes à mettre en relation avec les petites chambres d'hôtel banales où Genet vivait, et l'espace traumatique, mais transcendé par l'érotisme et l'écriture, de la cellule, tel qu'il est montré dans le court-métrage muet *Un chant d'amour*⁶³ et mythifié dans le récit du séjour à l'infirmerie de l'assistance publique auprès du sublime Divers, vers 1923-1924⁶⁴, sorte de « scène fondamentale » au sens psychanalytique, et peut-être aussi esthétique, du terme.

§32

Si, d'une certaine façon, tous les types de l'humanité sont contenus dans les trente-huit boîtes du *Balcon*, ce sont les variantes de leurs jeux et de leurs paroles qui importent au démiurge et à son assistant, spectateur ou lecteur. Écrire, c'est reprendre, corriger, ré-écrire, réitérer. Écrire pour le théâtre, c'est accomplir ce processus au centuple puisque des décisions, solitaires ou collectives, sont toujours à prendre, à toute étape. Écrire pour le théâtre quand on se nomme Jean Genet, c'est ressusciter une scène rituelle fondamentale, éminemment autobiographique et auto-descriptive, où le Verbe a tout pouvoir. C'est aussi admettre dans la sphère cérémonielle des intrus : le spectateur ou le lecteur et le metteur en scène. Témoins et regards, les deux premiers ne sont pas aussi étrangers que le dernier, qui risque d'éclipser l'auctorialité du maître de jeu initial.

CONCLUSION

§33

« Forçat de la didascalie⁶⁵ », Jean Genet l'est aussi des corrections textuelles, lui qui pourchasse la justesse de tout type de mot ou d'expression dont il joue de la matérialité et de l'immatérialité conjuguées. Les indications scéniques appartiennent à un ensemble poétique de variantes qui, tant manuscrites qu'éditées, sont prolifiques. Il est bien sûr impossible et non souhaitable de les étudier toutes, tant elles sont nombreuses et enchevêtrées chronologiquement. Elles ne forment pas un système mais elles sont, d'une certaine façon, toutes significatives. Elles permettent, en entrant dans l'atelier d'écriture de Jean Genet, d'approfondir la compréhension de sa poétique théâtrale. En dehors des grands mouvements d'amplification et de réduction textuelles décrits par les éditeurs

⁶³*Un chant d'amour*, 1950, noir et blanc, 25', scénario et montage : Jean Genet ; producteur : Nico Papatakis ; directeur photo : Jacques Natteau ; décorateur : Maurice Colasson.

⁶⁴*Jean Genet*, vidéofilm par André Bourseiller, 1982, 51'44, coll. « Témoins de leur temps ».

⁶⁵Benoît Barut, « Les didascalies », dans *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 191.

scientifiques du théâtre de Jean Genet⁶⁶, des variantes plus minimes peuvent avoir leur importance. Leur appréhension permet de théoriser une instabilité textuelle la plupart du temps voulue et non subie par le dramaturge.

§34

Parce que *Les Bonnes* et *Le Balcon* ont pour point commun de placer en leur cœur un « scénario minutieusement réglé⁶⁷ », « toujours identique⁶⁸ », unique pour la première pièce, multiple pour la seconde, par lesquels tentent de s'évader des personnages enfermés matériellement dans des espaces clos, quasiment coupés du monde, et emprisonnés symboliquement dans des conditions et des fonctions, toute variante textuelle, verbale, devient importante, non seulement lorsqu'elle est interne à la fiction théâtrale, mais aussi externe, au gré des aléas textuels. Bien plus ambitieuse que leur éthique, l'esthétique dramatique des deux premières pièces de Jean Genet qui ont été créées à la scène repose sur les mots, seules parcelles de liberté dans la société, vecteurs potentiels de libération et sources de plaisir. Leur association est l'enjeu dramaturgique essentiel. C'est par le maniement des mots que Jean Genet orchestre de savants jeux de miroirs entre ses personnages et lui.

§35

Le but des *Bonnes* est de rejoindre la figure mythifiée de l'Assassin ; le fantôme des clients du *Balcon* est de coïncider avec une Fonction rêvée. Les deux types de figures dramatiques sont mis en échec dans leur action : Madame n'est pas assassinée, mais une Bonne se suicide ; en basculant, grâce à la révolte, dans la Fonction qu'ils rêvaient, les trois clients de la maison close mettent en péril leur rituel fantasmatique, donc le plaisir qu'ils peuvent en retirer, et Roger bâtit en Chef de la police un nouveau rituel qui déraile. C'est par une nomination inattendue qu'Irma devient la Reine. Les personnages n'ont d'autre prise que verbale sur le réel. Leur usage des mots seul leur permet d'en triompher partiellement, non leurs actes.

§36

Si *Le Balcon* est encore plus méta-théâtral que *Les Bonnes*, les deux tissus cérémoniels élaborent la même poétique du verbe. Deux pièces portant sur le pouvoir de création et de récréation continuels du langage autour de *scenarii* et de cérémoniels pourraient-elles se figer en des textes dits définitifs ? Le travail des variantes est le lien chaotique – car loin d'être toujours limpide ou logique – que Genet maintient avec ses textes-jeux-rituels. Ce faisant, il attire l'attention du lecteur, du spectateur, du metteur en scène, de l'éditeur et du critique sur les paradoxes et les difficultés de l'édition théâtrale. Loin d'être les déchets de la pensée créatrice, les variantes sont des respirations, un espace de dialogue, et dans

⁶⁶Voir Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1043-1060, 1080-1081, 1119-1133 et 1159, outre, bien sûr, les notes accrochées au texte dont certaines commentent des variantes significatives.

⁶⁷Marie-Claude Hubert, « Le Balcon », dans *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, p. 68.

⁶⁸Marie-Claude Hubert, « Les Bonnes », dans *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, p. 111.

le cas des *Bonnes* et du *Balcon*, les matériaux qui construisent un plaidoyer paradoxal, libertaire et démiurgique à la fois. Les variantes sont à la fois un lieu de stabilité et d'instabilité, condition pour qu'elles ouvrent un espace de liberté. Il faut une certaine « part de jeu ou d'erreur⁶⁹ » dans les agencements des mots pour que leur pouvoir rédempteur puisse se libérer.

Quelques mots à propos de : Clara Debard

Clara DEBARD est Maître de Conférences en *Littérature française et théâtre* à l'Université de Lorraine. Elle a obtenu en 2017 l'habilitation à diriger des recherches, sur la présentation du dossier *Intertextes, archives et manuscrits : de l'écriture au spectacle*, à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, avec pour garant Jeanyves Guérin. Auteur d'une trentaine d'articles sur le dialogue entre la littérature, la culture et les arts, elle a publié trois ouvrages : *Œdipe d'André Gide, suivi de brouillons et textes inédits*, édition critique établie, présentée et annotée (Honoré Champion, 2007), *D'un genre à l'autre, la transmodalisation dramatique* (Presses universitaires de Lorraine, 2014) et *Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux-Colombier, dictionnaire des créations françaises* (Presses universitaires de Lorraine, 2017). Elle achève actuellement un essai sur *Jacques Copeau et le renouvellement du répertoire théâtral français*, à paraître aux éditions Honoré Champion.

Pour citer cet article

Clara Debard, « L'instabilité du texte-rituel », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 02/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/607>.

⁶⁹Jean Giraudoux, *Amphitryon 38* (1929), acte II, scène 2.