

« Je ne serai donc jamais qui je suis ? »
L'être et le jeu dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*

Jean-Christophe Corrado

§I

« Je ne serai donc jamais qui je suis ? », demande Irma, devenue Reine, dans *Le Balcon*¹ (p. 336) ; « Maintenant, nous sommes Mlle Solange Lemercier », affirme Solange après avoir – fictivement – tué Madame (*Les Bonnes*, p. 162). De telles déclarations illustrent l'une des intuitions fondamentales de Genet – l'une de celles qui le rapprochent de Sartre, comme on le verra : être soi-même n'est pas une évidence, parce que l'individu ne se trouve pas dans un rapport direct de soi à soi. Arthur est « gavé de qui [il est] » (*Le Balcon*, p. 301), ce qui suppose qu'être soi-même n'est pas un état premier, naturel, spontané : être soi-même requiert une certaine attitude dont on peut se lasser, certaines actions que l'on peut ne plus avoir envie de faire, un effort dont on ressent la fatigue. Pour s'inquiéter d'être qui l'on est (comme Irma), pour devenir finalement qui l'on est (comme Solange), pour en avoir assez de qui l'on est (comme Arthur), il faut ne s'identi-

¹*Les Bonnes* et *Le Balcon* seront cités dans l'édition *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, de même que *Comment jouer* « *Le Balcon* », *Comment jouer* « *Les Bonnes* », et les *Appendices* qui accompagnent les pièces.

fier qu'imparfaitement à qui l'on est², il faut qu'il y ait deux moi : un moi que l'individu essaie d'atteindre, qu'il parvient à incarner ou se lasse d'incarner, et un moi qui fait cet effort (ou s'en fatigue) et juge de son succès, un moi acteur et un moi spectateur. Ajoutons un second élément : l'individu se reconnaît dans une image de lui-même dont il est le spectateur, mais il n'en est pas – ou pas toujours – le seul spectateur. Ainsi l'image que j'ai de moi-même, qui me permet de savoir qui je suis, n'est pas ma propriété privée, elle m'est renvoyée par le regard des autres. C'est ce rapport de soi à soi, tel que le théâtre de Genet nous le montre, que nous souhaitons étudier ici.

NOUS SOMMES CE QUE LES AUTRES NOUS (REN)VOIENT

§2 Genet pense la constitution de l'image de soi comme tributaire du regard porté par autrui : pour m'apparaître à moi-même, je dois passer par ce truchement du regard de l'autre qui m'indique ce que je suis. La subjectivité est donc un produit social, et ce dans tous les sens du terme : social en ce que ma subjectivité se construit au travers de rapports intersubjectifs, et social en ce que les relations de pouvoir, les rôles sociétaux et leur hiérarchie (la bourgeoise et la bonne, l'évêque et ses ouailles, le juge et les inculpés), en informant mon rapport à l'autre informent du même coup mon rapport à moi-même – l'humiliation devient la manière dont se perçoit l'humilié, c'est tout l'enjeu des *Bonnes*.

§3 Qu'est-ce que c'est qu'être une bonne ? Claire répond à cette question lors de ce que les sœurs appellent parfois la « cérémonie », parfois le « jeu³ » (terme qui renvoie au théâtre), c'est-à-dire durant l'une de ces représentations que les bonnes jouent pour elles-mêmes, à la fois actrices et spectatrices, durant lesquelles Claire incarne Madame et Solange incarne Claire assassinant Madame (ou devant l'assassiner, puisque les deux sœurs, manquant de temps, ne parviennent pas au bout de leur saynète, si ce n'est à la toute fin de la pièce). Une bonne, c'est un « rôle⁴ » : « Tu sens approcher l'instant où tu quittes ton rôle [...]. Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne » (*Les Bonnes*, p. 133). Donc le rôle théâtral se superpose au rôle social : la société est une pièce dans laquelle nous sommes parfois tenus de jouer des seconds rôles qui nous ennuiant.

² « Tu peux te ressembler, maintenant », dit Solange à Claire (*Les Bonnes*, p. 136) : c'est dire qu'être soi-même nécessite pour la bonne le même jeu d'imitation que celui qui consiste pour Solange à jouer Claire et pour Claire à jouer Madame.

³ On notera que ce sont les mêmes termes qui apparaissent dans *Le Balcon* à propos des scénarios du bordel (*Le Balcon*, p. 304).

⁴ « [D]ans le théâtre de Genet, chaque acteur doit jouer le rôle d'un personnage jouant un rôle », écrit Sartre (*Saint Genet, comédien et martyr*, dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1952, t. 1, p. 681).

Pourtant, Claire est une bonne : comment peut-on dire qu'elle joue la bonne ? Pensons à Sartre et au fameux exemple du garçon de café dans *L'Être et le Néant*. Chez Sartre, le garçon de café « joue à être garçon de café » : il l'est, certes, comme Claire est une bonne, mais il « ne peut être directement garçon de café, au sens où cet encrier est encrier, où le verre est verre⁶ ». Si je suis garçon de café, « [j]e le suis sur le mode d'être ce que je ne suis pas⁷ », je fais les gestes que je crois être ceux d'un garçon de café. À proprement parler, je ne suis pas garçon de café : « j'ai à [l']être⁸ ». Il en va de même pour les bonnes⁹.

§4

Être bonne, c'est donc s'apparaître comme bonne, ressembler à une certaine idée que l'on se fait de la bonne. Or, une bonne, c'est d'abord une personne qui se trouve dans une position servile par rapport à une autre. Autrement dit, sans maîtresse, pas de bonne : « Par moi, par moi seule la bonne existe », dit Madame telle que Claire la joue (*Les Bonnes*, p. 133). Être bonne, c'est une catégorie relationnelle : lorsque la bonne voit Madame, elle se voit elle-même dans une position servile par rapport à sa patronne, elle mesure la distance qui la sépare d'elle. Autrui est un miroir qui me renvoie une image de moi-même informée par des rapports sociaux qui supposent une hiérarchie. Ainsi Claire – jouée par Solange – se mire-t-elle dans les souliers vernis de Madame qu'elle nettoie en crachant dessus et en frottant (« Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers », *id.*, p. 130). La bonne s'apparaît à elle-même dans l'humiliation de sa condition de bonne : apparaître dans le miroir des souliers de Madame, c'est constituer une image de soi informée par un rapport de soumission. Le crachat prend alors un autre sens : Claire – jouée par Solange – crache sur son propre reflet, sur elle-même en tant qu'elle est une bonne. On trouve là l'une des nombreuses marques de la haine de soi qui ronge Claire et Solange. Ajoutons que Claire « convoit[e] depuis des années » (*id.*, p. 130) ces souliers vernis qui sont le miroir dans lequel elle s'apparaît à elle-même dans une position humiliante : vouloir posséder ces souliers, c'est vouloir reprendre le contrôle d'une image de soi insatisfaisante – insatisfaisante parce qu'elle échappe à la bonne qui tient son être non d'elle-même mais de Madame, et c'est très précisément ce que Sartre appelle l'« aliénation », déplaçant un concept marxiste dans le champ de l'ontologie¹⁰.

⁵Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 94

⁶*Ibid.*

⁷*Id.*, p. 95.

⁸*Ibid.*

⁹De même, Mignon, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, est un vrai malfrat, mais il imite les gangsters vus au cinéma. Pour être un malfrat, il a besoin de se demander quelles sont les attitudes, les gestes typiques du malfrat, et c'est dans l'imaginaire collectif – notamment dans le cinéma – qu'il les trouve.

¹⁰L'aliénation, c'est « le fait [...] qu'un autre me saisit comme autre-objet » (*L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 569) de sorte que je suis défini en dehors de moi : je tiens ma vérité d'autrui.

§5

L'expérience des bonnes est une expérience de la honte¹¹ : elles se reconnaissent dans l'image humiliée que leur renvoie Madame et que les deux sœurs, en tant qu'elles sont des doubles¹², en tant qu'elles sont miroir l'une de l'autre, se renvoient l'une l'autre¹³. C'est la raison pour laquelle le meurtre symbolique commis par Solange superpose Madame à Claire : tuer Madame – celle par rapport à qui la bonne est bonne – et tuer Claire – celle qui est, pour Solange, elle-même vue de l'extérieur, « soi-même comme un autre », pour le dire avec les mots de Ricoeur – c'est en fait une seule et même chose : tuer celle par rapport à qui je suis humiliée (Madame), c'est la même chose que tuer l'image de moi en humiliée (Claire¹⁴). Tout l'enjeu des *Bonnes*, c'est un changement de rôle, une tragédie de l'image de soi : la bonne ne veut plus jouer la bonne, ne veut plus se voir elle-même comme bonne¹⁵.

§6

¹¹Là encore, Genet est très proche de Sartre, puisque c'est l'analyse de la honte qui permet à Sartre d'introduire le pour-autrui. La honte est un phénomène de reconnaissance – je me reconnais tel qu'autrui me voit, je me reconnais dans l'image qu'autrui me renvoie de moi-même – ce en quoi il apparaît qu'autrui joue un rôle dans l'image de moi-même que je me constitue : prenant conscience que je suis vu par l'autre, je prends conscience que je suis vu tel ou tel, et donc que je suis tel ou tel, et je peux me juger en me mettant à la place d'autrui me voyant. Sartre écrit : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui » (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., p. 260).

¹²L'approche philologique de Brian Gordon Kennelly (« The unknown role of Madame in Genet's "Les Bonnes" », *Romance Notes*, vol. 36, n° 3, été 1996, p. 243-252, ici p. 247), qui montre comment, au fil des ratures et des corrections, certaines répliques passent de l'une des sœurs à l'autre, lui permet d'affirmer : « *Claire and Solange were, in Genet's mind at least, interchangeable while he was still writing the play* » (« Claire et Solange étaient, au moins dans l'esprit de Genet, interchangeables lorsqu'il écrivait la pièce », nous traduisons).

¹³Sartre écrit très justement : « chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être, pour l'autre, soi-même comme autre : [...] chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de soi » (*Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 682).

¹⁴Raison pour laquelle, dans le jeu du meurtre, les rôles de Madame et de Claire sont toujours réversibles : il s'agit à la fois de tuer Madame au travers de Claire et de tuer Claire au travers de Madame (on pourrait encore ajouter qu'il s'agit pour Solange de se tuer soi-même – un certain état de soi-même – au travers de Claire). On passe ainsi, en deux répliques, de « Tu as essayé de la tuer » (*Les Bonnes*, p. 141, Claire s'adresse à Solange à propos de Madame) à « C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger ». Ce qui surprend dans ces deux accusations de Claire, c'est qu'elles sont prononcées l'une à la suite de l'autre, de sorte que cette réversibilité du rôle de la victime ressort particulièrement.

¹⁵La pièce « peut être lue comme la quête d'une altérité fantasmée », écrit Agnès Vannouvong, les bonnes cherchent à « deven[ir] *autres* » (Agnès Vannouvong, « Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des *Bonnes* et de *Haute Surveillance* », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, printemps-été 2006, p. 267-284, ici p. 267).

Après son crime, Solange devient « Mademoiselle » (« Mlle Solange Lermercier », *id.*, p. 162), presque Madame, donc : sans Madame, elle n'est plus une bonne, elle devient l'équivalent de n'importe quelle bourgeoise (« je suis l'égale de Madame »). Le crime – même symbolique – vaut affirmation (ou constitution) d'une identité¹⁶ :

SOLANGE : [...] Maintenant, nous sommes Mlle Solange Lermercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle. (*Id.*, p. 162)

§7

On devine ici la Médée de Sénèque : c'est seulement après le meurtre de sa rivale et de son père Créon que Médée s'écrie « *Medea nunc sum*¹⁷ » – « maintenant je suis Médée » – autrement dit, elle n'est Médée que parce qu'elle est criminelle. Médée ne devient la Médée de la mythologie, celle dont on retiendra le nom, qu'à partir du moment où elle a accompli l'acte qui restera toujours associé à son nom, et il en va de même pour Solange. Chez Genet, le criminel est un personnage public – on parle de lui dans les journaux, il fascine les bourgeois qui fantasment sa vie aventureuse – et c'est bien ce que l'on voit ici dans le rêve d'être une « fameuse criminelle ». À nouveau, la constitution d'une identité dépend d'un regard extérieur : Solange va être regardée comme criminelle au lieu d'être regardée comme bonne. Changer son identité c'est changer la manière dont on est perçu. La différence – et elle constitue tout l'enjeu du meurtre – repose sur le fait que l'image de soi en bonne était une image de soi imposée par Madame, alors que l'image de soi en criminelle, si elle est à nouveau tributaire du regard d'autrui, est choisie : cette fois, c'est Solange qui rêve d'imposer à autrui la manière qu'elle aura d'être regardée. C'est ce glissement d'une image de soi imposée à une image de soi revendiquée qui apparaît lorsque Solange affirme « je suis l'étrangleuse » (*Les Bonnes*, p. 161) : « je suis la bonne » (*id.*, p. 131 et 135) est remplacé par « la Lermercier. La fameuse criminelle », « l'étrangleuse », c'est-à-dire celle que tout le monde connaît en tant que criminelle. Le rôle de bonne est donc troqué pour le rôle de meurtrière mais l'identité est à nouveau une sorte de jeu : Solange fait les gestes qu'elle pense être ceux d'une criminelle – elle fume – mais les exécute mal (elle « *fume d'une façon maladroite. La fumée la fait tousser* », *id.*, p. 161). C'est un rôle qu'elle joue mal. Mais, chez Genet, un faux général peut devenir un vrai général si tout le monde pense qu'il en est un, et il en va de même pour les meurtriers : Solange joue à être criminelle, mais ne tue personne, son statut de

¹⁶C'est souvent le cas chez Genet : c'est au moment de commettre le meurtre qui le fera entrer dans la catégorie des assassins que Notre-Dame-des-Fleurs peut dire : « C'est moi » (*Notre-Dame-des-Fleurs*, dans *Œuvres complètes*, 1951, t. 2, p. 60).

¹⁷Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies*, trad. du latin par Léon Herrmann, édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. 1, vers 910, p. 170.

criminelle appartient au rêve éveillé de la « cérémonie », et, cependant, la réalité bascule dans le jeu grâce au suicide de Claire qui a pour fonction de réaliser, aux yeux du monde, le meurtre que Solange n'a que rêvé. Solange va effectivement être regardée comme une meurtrière – celle de sa sœur – de sorte que la réalité ne sera rien d'autre que la prolongation du jeu, son changement d'échelle et son passage d'une sphère intime, dans laquelle les sœurs sont uniques spectatrices d'elles-mêmes, à la sphère publique où autrui regardera Solange comme la criminelle qu'elle ne fait que jouer à être. « Genet, dit Sartre, ne se soucie pas de graver l'imagination dans le réel, à la manière de l'employé qui "réalise son rêve d'avoir une maison". Il veut attirer le réel dans l'imaginaire et l'y noyer¹⁸ » : n'est-ce pas très exactement ce que l'on trouve à la fin des *Bonnes* ? Le rêve criminel n'est pas réalisé – aucun meurtre dans cette histoire – mais il n'y aura plus aucun réel à opposer à Solange pour lui imposer de n'être pas la criminelle de son fantasme.

JOUER AUTRUI ET SE JOUER SOI-MÊME

§8

L'enjeu des *Bonnes* est donc de se défaire d'une image de soi imposée – vécue dans l'humiliation – au profit d'une autre qui sera choisie – et vécue dans la jubilation. C'est cette jubilation que l'on trouve dans *Le Balcon*. Pourquoi les clients viennent-ils si nombreux au *Grand Balcon* d'Irma ? Ils viennent « appelés par [l]es miroirs et [l]es lustres » (*Le Balcon*, p. 288). Venir pour les lustres, c'est venir comme dans un théâtre – le lustre étant ornement traditionnel du théâtre à l'italienne –, venir pour les miroirs, c'est venir pour se voir soi-même. Claire et Solange – à ceci près que les clients du bordel sont tous des hommes – auraient pu se rendre chez Irma pour jouer à être les meurtrières d'une prostituée jouant une Madame de pacotille. Cette mise en spectacle de soi-même est, là encore, tributaire d'une relation à autrui, mais contrôlée, fictive, et donc satisfaisante pour le client. « [F]ausse voleuse, je deviens un faux juge », dit le Juge à la prostituée qui joue le rôle de l'inculpée (*id.*, p. 272), et il trouve dans le Bourreau un « miroir qui [le] glorifie » (*id.*, p. 275). À nouveau, autrui se présente comme l'intermédiaire permettant de se voir tel ou tel, et la réflexion sur le rapport de soi à soi se superpose à la réflexion sur les rapports sociaux : être juge, c'est être reconnu comme juge par les autres mais c'est du même coup occuper un rôle social et jouir d'une position d'autorité qui n'existe que s'il y a quelqu'un par rapport à qui en jouir¹⁹.

¹⁹Dans la version de la pièce de 1956 – souvent bien plus explicite que la version de 1968 – on voyait Carmen dire à l'Évêque qu'il allait avoir à être évêque officiellement, mais ce dernier s'effrayait de l'imposture : il n'est qu'un petit employé du gaz... Carmen répliquait qu'il ne serait pas plus faux que n'importe quel autre prélat, car être évêque c'est être reconnu comme évêque : « Comment seriez-vous encore un

§9

Cette jubilation de l'image de soi atteint également les prostituées-actrices de la maison d'illusions. C'est un point important en ce que la séduction du beau rôle permet d'établir un parallèle entre deux figures du jeu : Carmen et Chantal²⁰. Le parallèle apparaît déjà par l'onomastique²¹ : le *carmen* latin a pour répondant le *chant* de Chantal²². Chantal rejoint la résistance pour y trouver ce que Carmen trouve au bordel : le regard d'autrui dans le cadre d'une mise en scène qui rehausse le réel – banal ou décevant – au niveau du mythe. Irma a confié à Carmen sa comptabilité, mais cette dernière ne peut cacher que la promotion ne l'enchanterait guère : elle regrette ses années de prostituée-actrice (« “Ça”te manque ? », constate Irma – *id.*, p. 286). Qu'est-ce qui manque à Carmen dans son ancien rôle ? Ce qui lui manque, c'est une certaine image d'elle-même renvoyée par autrui :

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 c'était... [...] J'étais heureuse. [...] J'ai vu mon action sur mon comptable. J'ai vu ses transes, ses sueurs, j'ai entendu ses râles... [...] Votre comptabilité ne remplacera jamais mon apparition. C'était devenu aussi vrai qu'à Lourdes. (*Id.*, p. 288-289)

employé du gaz si personne ne reconnaît en vous l'employé du gaz ? [...] comment ne sauriez-vous pas un évêque, si tout le monde vous reconnaît comme évêque ? » (*Le Balcon. Appendices*, p. 405).

²⁰Yaacov Raz, dans sa mise en scène au théâtre Khan de Jérusalem en 1982, fait le choix inspiré de confier à la même actrice les rôles de Carmen et de Chantal.

²¹Jean-Bernard Moraly avait déjà souligné la proximité des noms (*Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, Nizet, 2009, p. 94). De manière moins visible, c'était déjà le cas de Claire et Solange. Certes, le nom de Solange renvoie à Ange Soleil (criminel – réel – qui est plusieurs fois mentionné dans *Notre-Dame-des-Fleurs*) et c'est également le nom de l'amie du jeune Culafroy (l'enfance de Culafroy étant une projection de l'enfance de Genet, on ne s'étonnera pas que la Solange personnage ait son répondant dans la biographie de l'auteur : il s'agit de la petite Solange Comte, que Genet a connu à Alligny-en-Morvan, voir Edmund White, *Jean Genet*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993, p. 49), mais il faut remarquer que le sème solaire contenu dans le prénom Solange correspond fort bien à l'isotopie de la lumière dans laquelle s'inscrit le prénom Claire.

²²Le nom de Chantal se comprend par rapport à sa fonction : c'est elle qui doit « chanter » la révolution. Dans un sens très concret (on lui demande de chanter pour les combattants) mais aussi dans un sens plus métalittéraire : le chant est la métaphore traditionnelle de la poésie lyrique dans sa composante encomiastique. « Chanter » la révolution, c'est célébrer la révolution à la manière du poète, or, Genet explique dès l'Avertissement de la pièce que la célébration crée de belles images qui finissent par faire oublier les réalités dont elles sont les images. Chantal est la représentante d'une certaine forme de poésie engagée et de son échec. Genet reviendra abondamment sur les rapports entre la poésie et l'action politique – sur le risque consistant à faire oublier le réel au profit des beautés de la célébration poétique – dans *Un captif amoureux*.

§10

Et l'on trouve quelques pages plus loin :

CARMEN : [...] Aidée par le vice et la misère des hommes, moi aussi j'ai eu mon heure de gloire ! D'ici, l'écouteur à l'oreille et le viseur à l'œil, vous pouviez me voir dressée, à la fois souveraine et bonne, maternelle et si féminine, mon talon posé sur le serpent en carton et les roses en papier rose, vous pouviez apercevoir aussi le comptable du Crédit Lyonnais à genoux devant moi, et s'évanouissant à mon apparition, hélas, il vous tournait le dos, et vous n'avez pas connu ni son regard d'extase ni les battements affolés de mon cœur. (*Id.*, p. 294)

§11

On notera la mise sur le même plan du « regard d'extase » du client et des « battements affolés [du] cœur » de Carmen : ce qui la trouble, c'est d'être regardée. Bien sûr, cette « action » de Carmen sur le client n'est jamais qu'un jeu, mais Carmen – « maternelle » devant son client – trouve un substitut au rôle qu'elle a perdu dans l'amour pour sa fille²³. Irma ne s'y trompe pas : « Tu [Carmen] es la princesse lointaine qui vient la voir avec des jouets et des parfums. Elle te place au Ciel » (*id.*, p. 288). Le rapport intersubjectif extérieur au bordel fonctionne donc de la même manière que celui qui se construit selon les règles de la « maison d'illusions ». C'est la raison pour laquelle Carmen peut être tentée de quitter le bordel pour rejoindre sa fille : elle trouve dans la maternité quelque chose qui est du même ordre que ce qu'elle trouvait dans son rapport au client. Le rôle change – elle est devenue « Princesse » – mais en partie seulement – l'enfant place sa mère « au Ciel », ce qui évoque l'Assomption de la Vierge²⁴.

§12

Cette homogénéité entre le bordel et son dehors annonce déjà la possibilité, pour Chantal, de trouver dans la révolution exactement la même chose que ce que Carmen trouve au bordel. D'ailleurs, que joue Carmen ? L'Immaculée conception, c'est-à-dire qu'elle joue la Vierge. Or, si l'on en croit Irma, « [d]ans toute révolution il y a une putain exaltée qui chante une Marseillaise et se revirginise » (*id.*, p. 295) – elle demande à Carmen : « tu seras celle-là ? », mais « celle-là », ce sera en fait Chantal, de sorte

²³Il est d'ailleurs important que l'opposition entre le dehors et dedans du bordel, pour Carmen qui hésite à quitter ses fonctions, soit représentée par une opposition entre la figure de la Vierge et le choix de la maternité, images *a priori* contradictoires, et qui pourtant ne le sont pas (la Vierge qu'incarne Carmen est celle de l'Immaculée conception, souvent confondue avec le dogme de la conception virginale). La Vierge devrait être opposée à la maternité, mais elle ne l'est pas ; les illusions du bordel devraient être opposées à la réalité de la vie en dehors de bordel, mais elles ne le sont pas.

²⁴Ajoutons que le ciel est toujours dans la pièce le lieu des images, des illusions belles mais fausses. Pensons à ce « ciel abstrait » où le chant peut « précipit[er] » la révolution en la chantant et en lui faisant perdre son caractère concret (*Le Balcon*, p. 262 – pourtant le ciel est en haut, et le précipice en bas... monter dans un ciel qui fixe de belles images sans lien avec le réel, c'est donc déchoir autant que monter).

que l'une et l'autre pourraient fort bien tenir le même rôle. On pourrait croire que se « revirginise[r] » consiste à se racheter moralement après les vices de la vie de « putain », mais puisque, précisément, la « putain » jouait la Vierge²⁵, se « revirginise[r] » ce pourrait n'être rien d'autre que retrouver dans la révolution les plus belles heures de l'actrice-prostituée.

§13

Chantal, qui joue à incarner la Liberté guidant le peuple, paraît fort flattée du regard que les révoltés portent sur elle. Elle se pique d'être la meilleure « entraîneuse d'hommes » (*id.*, p. 311) et il rentre manifestement de la fierté dans le fait qu'elle pense l'emporter sur d'autres égéries révolutionnaires potentielles : « J'ai deux rivales populaires, d'autres pouilleuses ? Qu'elles y viennent, je leur fais mordre la poussière. Je suis sans rivale » (*ibid.*). Elle ne s'efface pas derrière les impératifs de la révolte, mais paraît utiliser la révolte à la constitution de son image (« tu seras fier de ma victoire », dit-elle à Roger, *id.*, p. 314 : ce n'est plus la victoire du peuple, c'est le triomphe personnel de Chantal). On retrouve à propos de Chantal les images de l'Assomption : elle « grimpe au ciel » (*id.*, p. 311), alors que Roger, qui prétend refuser les images au profit du réel, refuse les symboles au profit des choses symbolisées, « rest[e] sur terre » (*ibid.*). « Déjà tu es quelque chose comme une sainte » lui disait Roger dans la version de la pièce publiée en 1960 (*Le Balcon. Appendices*, p. 433), ce qui la rapproche de Carmen jouant la sainte Vierge – d'ailleurs l'image de la sainte n'a pas tout à fait disparu de la version *ne varietur* puisque l'Évêque se félicite, après la mort de Chantal : « J'ai eu la présence d'esprit d'en faire une de nos saintes²⁶ » (*Le Balcon*, p. 335). Roger déplore que Chantal devienne

²⁵D'ailleurs, le bordel est le lieu paradoxal de la virginité : le bordel est « [v]ierge. C'est-à-dire stérile » (*Le Balcon*, p. 308). Irma appelle les prostituées : « mes grandes, mes longues stériles » (*id.*, p. 288). Les prostituées ne sont pas simplement stériles en ce sens que les rapports sexuels n'ont pas pour enjeu la procréation : la stérilité du bordel se comprend par rapport au fait que les relations qui s'y établissent ne mènent à aucune création, elles sont cycliques et ont pour fonction la représentation d'images qui pré-existent à leurs actualisations particulières dans telle ou telle mise en scène (l'image du Juge, indépendante de la personne qui l'interprète). La stérilité renvoie ici au caractère improductif des illusions du bordel et doit être pensée en relation avec l'idée de fixité qui accompagne toujours dans la pièce la notion d'image : le monde de l'image est un monde de la fixité, de l'immobilité, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le lieu par excellence de l'illusion soit un monde stérile, un monde où ne se crée rien de nouveau. En cela, il est bien naturel que l'entrée du Chef de la police dans la « nomenclature » du bordel, donc dans le monde des images, soit concomitante d'une castration symbolique (Roger, déguisé en Chef de la police, se châtre) : une fois son image fixée, il sort du domaine de l'action, il n'ajoute plus rien à lui-même. La stérilité doit être rapprochée de la notion de mort, également employée pour évoquer la fixité des images (le Chef de la police s'enfonce dans un mausolée une fois son image fixée) : c'est toujours la même idée, l'image est associée à la mort et à la stérilité parce qu'elle est improductive, fixe, terminée.

²⁶Roger répète volontiers (*Le Balcon*, p. 310 et 311) qu'il a tiré Chantal « du tombeau ». La mort

« une licorne ou un aigle à deux têtes » (*id.*, p. 313) – c'est-à-dire une figure héraldique, et, effectivement, Chantal finira « écartelée²⁷ » sur le drapeau, devenue sorte de blason donc, un symbole, une image – or, la licorne, si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, est un symbole couramment associé à la virginité et, plus précisément, à l'imagerie mariale²⁸.

§14

Chantal est donc la Carmen des révolutionnaires : on ne sort pas de la logique de l'image de soi²⁹ qui permet une satisfaction narcissique. À vrai dire, personne n'y échappe. « [C]'est pour que le visage d'une femme soit témoin que d'habitude... » (*id.*, p. 343) : Roger ne termine pas sa phrase, mais il est en train d'incarner le Héros – c'est-à-dire le Chef de la police une fois que celui-ci est passé dans la nomenclature du bordel, troquant sa fonction contre son image³⁰. Il faut comprendre que l'héroïsme est spectacle. C'est une idée fréquente chez Genet. Ce regard de femme qui invite à l'héroïsme, c'est le pendant hétérosexuel de ce que Genet écrivait dans *Splendid's* lorsque Bravo, avouant son homosexualité à Riton, affirmait : « Dans tous les coups j'étais avec toi : pour te soutenir. Vous avez besoin, pour vous aider, d'un regard infatigable, et qui vous porte³¹. » Ce « vous » désigne les criminels audacieux qui occupent l'imaginaire du premier Genet : leur audace est fonction de l'admiration qu'on leur porte – admiration mêlée de désir. Riton est un « dur », mais il ne peut l'être que parce que (et pour que) Bravo lui

est toujours associée à la fixité des images, images dont le bordel est, par excellence, le lieu, mais il faut également songer au fait que la résurrection est un motif chrétien : on pense au Christ, bien sûr, mais également à Lazare. Si la résurrection ne renvoie pas directement à la figure de la Vierge, elle fait encore signe vers l'imaginaire de la sainteté dans la tradition chrétienne.

²⁷Là encore, il s'agit de vocabulaire héraldique.

²⁸ « Elle représente dans l'iconographie chrétienne la Vierge fécondée par l'Esprit Saint. [...] Elle est devenue au Moyen Âge le symbole de l'incarnation du Verbe de Dieu dans le sein de la Vierge Marie. » C'est donc l'image de la conception virginale, souvent confondue avec l'Immaculée conception. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, à l'entrée « Licorne », p. 568-570. Sur la confusion fréquente entre conception virginale et Immaculée conception, voir Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France / Quadrige, coll. « Référence », 1998, à l'entrée « Marie », p. 707-715.

²⁹Au reste, il n'est pas impossible que toute la révolte ne soit qu'une mise en scène, l'une des illusions du bordel. C'est ce que Genet suggère dans *Comment jouer « Le Balcon »* (p. 258 : « L'existence des révoltés est dans le bordel, ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »).

³⁰ « [J]'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir, à se multiplier. Irma, ma fonction me pèse », déclare le Chef de la police (*Le Balcon*, p. 304). La fonction est du côté de l'action, l'image du côté de la pure apparence. On retrouve l'opposition théorisée plus tôt par L'Évêque entre la fonction et le mode d'être (*id.*, p. 268-269).

³¹*Splendid's*, dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 233.

renvoie de lui-même, par son regard admiratif, l'image du « dur ». Cependant, il n'est pas certain que ce jeu narcissique soit favorable à l'action révolutionnaire. Voici ce que déclare Genet dans un entretien accordé à Antoine Bourseiller, en 1981 :

Dans une région qui se trouve à environ trente kilomètres d'Aman, presque sur le Jourdain, il y avait une bataille entre les feddayin et les troupes jordaniennes du roi Hussein. Un cinéaste français avait demandé l'autorisation à Arafat ou à un de ses copains de filmer la bagarre, lui-même étant dans la bagarre, c'est-à-dire très près des lieux de combats. Et on n'a pas voulu, les responsables militaires n'ont pas voulu. Le cinéaste a cru peut-être que les responsables militaires prenaient soin de sa vie, qu'ils voulaient le protéger. Pas du tout, il s'agissait d'autre chose, à mon avis. Les responsables palestiniens savaient les dangers de la caméra, l'espèce de séduction que représente la caméra pour n'importe quel narcissisme et que les combattants, sachant qu'ils sont filmés, combattraient mal, ils combattraient moins bien, ils risqueraient de préférer leur narcissisme à l'instinct de survie³².

§15

On voit à quel point la réflexion de Genet sur le rapport théâtral de soi à soi dépasse la simple manie littéraire et se fait applicable à la psychologie humaine en général. Les responsables palestiniens, selon Genet, ont ressenti la tendance naturelle qui ferait que leurs soldats joueraient volontiers aux héros, au détriment de tout pragmatisme militaire. Chaque soldat souhaiterait faire du champ de bataille le décor du film dont il serait le protagoniste, comme chaque personnage genétien veut transformer le monde en théâtre pour y jouer son propre rôle : « le théâtre charmant dont vous êtes le héros », pour reprendre les mots de Carmen dans la version de la pièce publiée en 1956 (*Le Balcon. Appendices*, p. 405, Carmen parle ici des mises en scène du bordel mais cette expression correspondrait tout à fait aux rebelles). Dans un fragment supprimé, Roger disait des combattants : « je crois même que cette révolte les amuse. Elle les excite. Ils frôlent la mort, le sacrifice, l'héroïsme » (*id.*, p. 440). Son interlocuteur – Henri, personnage qui disparaît, remplacé par L'Homme du sixième tableau – lui rappelle qu'il ne s'est pas montré au-dessus de tout soupçon d'héroïsme de convention : « Mais toi-même, quand tu as été mis en joue par l'officier... » Cette allusion s'éclaire grâce à un autre fragment que Genet n'a pas conservé, dans lequel on voyait un soldat sur le point de tuer Roger :

L'OFFICIER, rageur : Crie vive la Reine.

ROGER, se figeant dans un garde-à-vous héroïque : Vive la révolution !

³²Jean Genet, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 222.

Un coup de feu, l'officier tombe. Roger se précipite sur lui et lui dérobe son revolver. Entre Henri, un ami de Roger, sortant de l'ombre. [...]

ROGER, mal à l'aise : Tu m'as trouvé ridicule ?

HENRI, affectueusement : Je me le demande ? En prenant la pose devant l'officier, tu me tendais un cadavre décoratif pour que j'aie l'offrir à la révolution ? (Id., p. 443-444)

§16

Roger étant pourtant celui qui dénonce le jeu des images, nous sommes dans la logique de l'argument *a fortiori* : si même celui qui s'oppose invariablement à l'image ne peut tout à fait se défendre de jouer au héros, c'est que personne n'échappe au désir d'apparaître admirable. Roger, ici, n'est pas bien différent du Général qui, jouant le mort, retrouve brièvement la vie pour recommander à la prostituée qui l'accompagne dans son fantasme : « Colombe ? [...] Ajoute que je suis mort debout ! » (*Le Balcon*, p. 284). Irma évoque également un client – le « Légionnaire héroïque » – dont le fantasme est précisément de mourir héroïquement au garde-à-vous devant l'ennemi, comme Roger est ici sur le point de le faire³³.

§17

Dans *Un captif amoureux*, Genet réaffirme le caractère inné de la théâtralité et la « fonction sociale, de ces images³⁴ » de nous-mêmes que nous formons : « l'histoire est faite du besoin de détacher de soi [...] des images fabuleuses, agissant à long, à très long terme, après la mort³⁵ » écrit-il. « Il n'y a probablement pas d'homme qui ne désire devenir fabuleux, à grande ou réduite échelle », trouve-t-on au même passage. Soucieux d'être – ou plutôt d'apparaître, mais c'est qu'il n'y a pas d'autre moyen pour être – « fabuleux », nous constituons des représentations de nous-mêmes que nous tentons d'imposer aux autres. Nous voulons que le moi-pour-autrui se conforme au projet que nous formons, et ce moi-pour-autrui doit nous remplacer et nous survivre :

[...] l'homme compose une image qu'il veut propager, qu'il veut substituer à lui-même [...] : c'est qu'à la fin, l'image qui subsiste après la retraite ou la mort doit être agissante : celle de Socrate, du Christ, de Saladin, de Saint-Just³⁶...

³³ « Quelle idée de se faire viser comme par un Arabe et de mourir – si l'on peut dire ! – au garde-à-vous sur un tas de sable ! » (*Le Balcon*, p. 289). Ommou, dans *Les Paravents* (*Théâtre complet, op. cit.*, p. 733) dénoncera l'« esthétique du décès » à laquelle les rebelles sont sensibles : les belles morts héroïques flattent le narcissisme des combattants mais entravent l'efficacité de la révolte.

³⁴Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 354.

³⁵*Ibid.*

³⁶*Un captif amoureux, op. cit.*, p. 354. Socrate, le Christ, Saladin... On pourrait ajouter le Pape tel que Genet nous le montre dans la pièce « *Elle* ». Le vrai Pape, ce n'est pas tant l'individu que l'image du

§18 Cette image de moi qui agit après ma mort, c'est celle que recherche le Chef de la police du *Balcon*³⁷. Sans doute le moi réel n'est-il que la suite des tentatives manquées pour me constituer en image, c'est en tout cas ce que suggère Genet lorsqu'il écrit qu'il n'y a probablement rien derrière ces images :

Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle – déjà, semble-t-il, menacée – la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes, dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide³⁸.

§19 Pascal – que Genet semble avoir beaucoup lu – avait observé quelque chose d'assez similaire à ce que notre auteur théorise ici :

Nous ne nous contentons pas de la vie que nous avons en nous et en notre propre être : nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire, et nous nous efforçons pour cela de paraître. Nous travaillons incessamment à embellir et conserver notre être imaginaire, et négligeons le véritable³⁹.

§20 Cet « être imaginaire » que nous voulons faire vivre dans le regard de l'autre, c'est ce que Genet appelle l'« image » dans *Un captif amoureux*, ou dans *Le Balcon*, et la « légende » dans *Journal du voleur*, la différence entre Genet et Pascal étant qu'on ne

Pape fixée par le photographe. Le Pape ne préexiste donc pas à la photographie qui doit être prise et qui a pour fonction de faire apparaître l'image du Pape, laquelle est, finalement, le seul Pape (« LE PAPE : [...] je ne suis plus le Pape – ou ne le suis pas encore – puisque vous [le photographe] ne m'avez pas donné l'attitude ni le geste qui me fixeront en pape », « Elle », dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 456 – ce n'est pas sans rappeler le rôle des photographes au début du neuvième tableau du *Balcon*, p. 827-828). Gene A. Plunka, qui rapproche « Elle » et *Le Balcon* (le manuscrit d'« Elle » et le premier manuscrit du *Balcon* sont tous deux datés de novembre 1955, les pièces appartiennent à une même période d'écriture) souligne que ce que veut le Chef de la police – disparaître au profit d'une image publique – c'est précisément le sort du Pape dans « Elle », mais le Pape se désespère d'un sort que le Chef de la police veut à tout prix faire sien (Gene A. Plunka, « Reassessing Genet's *Le Balcon* », *Modern Language Studies*, vol. 36, n° 1, été 2006, p. 36-48, ici p. 45).

³⁷C'est également ce que fait Genet au travers de la notion de « légende », développée notamment dans *Journal du voleur*. Genet dit qu'il écrit pour « [r]éussir [sa] légende » (*Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 218). La légende, c'est le fait, pour Genet, de créer une image de lui-même qui va remplacer sa biographie.

³⁸*Un captif amoureux*, op. cit., p. 355.

³⁹Pascal, *Pensées*, in *Pensées. Opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques jaunes », 2011, fragment 653 (Sellier), p. 482.

saurait négliger son être véritable au profit de cette image, car il n'y a pas d'être véritable caché derrière l'apparence⁴⁰.

LA VÉRITÉ PARADOXALE DU THÉÂTRE

§21

Cette pensée de l'image suppose donc une pensée du moi, une pensée du pouvoir – « Il me semble que le pouvoir ne peut se passer de théâtralité⁴¹ », déclare Genet à Hubert Fichte – et encore une pensée du théâtre. La théâtralité étant absolument partout, le théâtre n'est plus le lieu propre de la théâtralité mais bien plutôt le lieu de la mise en évidence de la théâtralité : « Il y a un endroit au monde où la théâtralité ne cache aucun pouvoir, c'est le théâtre⁴² », trouve-t-on dans le même entretien. Le théâtre n'a pas pour spécificité de montrer des images fausses, il a pour spécificité de les montrer pour ce qu'elles sont : fausses. Il est un lieu du faux, mais d'un faux non dissimulé qui a donc quelque chose de plus vrai que la fausseté du pouvoir ou que celle de nos attitudes individuelles⁴³. Cela explique la volonté constante de Genet d'aller toujours plus loin dans un théâtre qui se donne comme théâtre. Le théâtre doit montrer le monde, le révéler, mais si le monde est déjà un théâtre, alors la meilleure manière de dire quelque chose du monde c'est encore de montrer sur scène que nous sommes dans un théâtre.

§22

On trouve dans *Comment jouer « Les Bonnes »* (p. 126) une remarque particulièrement révélatrice du rapport de relative homogénéité entre le théâtre et le réel tel que Genet le pense :

« 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 ?

⁴⁰ « La pensée moderne a réalisé un progrès considérable en réduisant l'existant à la série des apparitions qui le manifestent » écrit Sartre (*L'Être et le Néant*, op. cit., p. 11). On pourra également citer : « l'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il paraît » (*id.*, p. 12). Bien sûr, l'apparaître phénoménologique de Sartre n'est pas réductible à l'apparence, mais lorsque Sartre affirme qu'il n'y a pas, sous l'être tel qu'il se manifeste, un autre être souterrain, un être profond qui serait l'être véritable, nous ne sommes pas très loin de ce que révèle le traitement des personnages chez Genet. D'ailleurs, le propos de Sartre n'est guère éloigné de ce que dit Marie-Claude Hubert au sujet de notre auteur : chez Genet, « l'être est une série de paraître » (Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 7).

⁴¹ *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 155.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Au cours de l'interview, Genet explique qu'en répondant aux questions d'Hubert Fichte il ne peut parvenir à une parfaite honnêteté puisqu'il essaie de donner de lui une image correspondant à ce qu'il veut que l'on pense de lui, ce qui relève encore de la théâtralité (*id.*, p. 154).

§23

Madame – le personnage, non pas l’actrice qui l’incarne – est comparée à une actrice, mais pas à une actrice sur les planches, pas à une actrice en train de faire son métier d’actrice : à une actrice en train de « se torche[r] le cul ». Madame n’est pas fausse parce qu’il s’agit d’un rôle de théâtre : elle est fausse parce que la bourgeoise joue à être la bourgeoise qu’elle croit être naturellement, et c’est en fait cette fausseté qui est gage de vérité car le personnage – Madame – est en cela semblable à la personne réelle – l’actrice – puisque l’actrice qui se « torche » – donc l’actrice dans l’intimité, lorsque personne ne la regarde – joue en fait tout autant que l’actrice qui se produit sur scène. Il est significatif que Genet choisisse une image de l’intimité : il aurait pu prendre l’exemple d’une comédienne lors d’une réception mondaine. L’image des cabinets suppose que l’actrice joue un rôle même sans public autre qu’elle-même : c’est dire que nous sommes à chacun, toujours, notre propre public lorsque le regard des autres fait défaut.

§24

Il s’ensuit une certaine conception du rapport mimétique entre le théâtre et le monde réel : si notre vie réelle est une constante mise en scène de soi, alors le théâtre réaliste, le théâtre qui montre le monde et nous en révèle ce que nous ne percevons pas toujours, n’est plus le théâtre que l’on considère habituellement comme tel. Le théâtre est en fait le seul lieu du vrai non pas en tant qu’il est vrai mais en tant qu’il est le seul lieu où le faux apparaît dans sa fausseté, alors que la vie réelle comprend la même inauthenticité mais sans que nous ne nous apercevions toujours que nous jouons. La réalité du théâtre, c’est d’être un miroir de la fausseté du monde en dehors du théâtre. Cela mène à un paradoxe qui est central pour qui veut comprendre la dramaturgie de Genet : le théâtre le moins réaliste, le théâtre le plus artificiel, par un retournement dont nous comprenons maintenant les raisons, est en fait le théâtre le plus réaliste parce que c’est le seul théâtre à nous révéler quelque chose du réel. Continuons notre lecture du *Comment jouer* « *Les Bonnes* » (p. 126-127) :

§25

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

§26

Si les bonnes sont des « monstres », c’est parce qu’elles permettent une monstra-

tion⁴⁴. Nous avons dit que si Genet choisit de représenter l'actrice aux cabinets, c'est parce qu'alors elle est à elle-même le seul public possible : il en va de même ici, dans le rapport au théâtre que Genet propose. Le théâtre n'est jamais qu'une reproduction de notre rapport à nous-mêmes : dans la vie réelle, je joue ma vie et je me regarde la jouer. Au théâtre, je regarde quelqu'un qui fait la même chose et je peux me retrouver en lui, non pas que je sois comme le personnage (« tel que je ne saurais [...] me voir ou me rêver », écrit Genet : je ne suis pas Le Cid ou un criminel de Jean Genet) mais je suis moi aussi « monstre », occasion de monstration, personnage, être qui existe en tant qu'il est perçu et par moi-même d'abord. On notera ce curieux paradoxe : le comédien « endosse des gestes et des accoutrements » pour « me montrer nu ». « [E]ndosse[r] des gestes et des accoutrements », comme les bonnes imitant Madame, n'est-ce pas l'image d'un certain artifice ? Les comédiens ne visent pas le naturel, ils ne se montrent pas tels qu'en eux-mêmes, parce que c'est en montrant le jeu comme jeu, le faux comme faux, en accentuant l'artificialité, qu'ils me révèlent quelque chose de moi-même. À l'inverse, Genet rejette un théâtre qui serait « la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur », c'est-à-dire un théâtre prétendument réaliste, objectif : si je vois ce théâtre, j'oublie que je suis au théâtre, j'ai l'impression de voir ce qui est sur scène comme je verrais un voisin ou un ami accomplissant ces gestes quotidiens, ce théâtre ne diffère pas de ma conception spontanée de la réalité, il ne me révèle donc rien sur celle-ci. L'actrice aux cabinets n'a pas l'impression de jouer : dans la vie quotidienne nous ne nous apercevons pas que nous sommes en représentation et que nous agissons en fonction d'un regard (quand bien même ce serait notre propre regard), un théâtre prétendument réaliste reproduirait sur scène cet état d'inconscience. En revanche, un théâtre qui se montre comme théâtre me montre nu, me montre tel que je suis, parce qu'il montre que je joue la comédie de mon identité comme les acteurs sur les planches.

§27

« Chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose⁴⁵ », écrit Genet dans *Le Funambule*. Solange devenue grande criminelle, le Chef de la police entré dans la nomenclature du bordel, sont certainement des illustrations de cette quête d'une image de soi qui satisfasse aux exigences d'un spectacle que l'individu s'offre à lui-même. Toute la difficulté de cette entreprise tient au fait qu'il n'est pas seul à jouer dans cette pièce et que son rôle dépend de celui des autres : Œnone peut bien se rêver en Phèdre, mais il est difficile de s'apparaître à soi-même sous les traits d'une reine de tragédie lorsqu'on cire des souliers. C'est là que réside l'enjeu politique des pièces de Ge-

⁴⁴Le mot de « monstre » n'apparaît pas dans la version *ne varietur* de la pièce, mais on le trouvait dans des états antérieurs du texte, appliqué aux bonnes (*Les Bonnes. Appendices*, p. 201, 205 et 206).

⁴⁵*Le Funambule*, dans *Œuvres complètes*, 1979, t. 5, p. 26.

net : il nous montre comment la société influe sur la constitution de l'identité, il montre que le moi n'est jamais indépendant d'autrui, de sorte que les rapports sociaux peuvent nous imposer une identité qui ne nous satisfait guère, et nous forcer à jouer un second rôle dans notre propre vie.

§28

La révolte génétienne, telle qu'elle se présente à nous dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, consiste donc moins à se battre pour tel ou tel avantage matériel – richesses, conditions de vie – qu'à passer d'une identité imposée à une identité revendiquée. Cette quête d'une image de soi héroïque pourrait donc prendre le pas sur la lutte politique, car il n'est nul besoin que la révolution triomphe pour que le révolutionnaire s'apparaisse à lui-même sous les traits d'un personnage formidable et romanesque. Cette quête de l'image risque d'aboutir à l'échec politique des dominés qui entendaient se soulever contre les dominants : pour que l'une des bonnes parvienne à l'identité de criminelle, il faut que l'autre meure, et Madame demeure sauve ; pour s'apparaître à eux-mêmes comme des héros, les rebelles du *Balcon* sont prêts à troquer la victoire effective contre une mort inutile qui les transmue en de preux martyrs, ce qui n'ébranle pas le régime en place. Ce sera la tâche d'Ommou, dans *Les Paravents*, de rappeler aux combattants que la victoire politique et la constitution d'une image héroïque sont des enjeux tout différents, et elle les encouragera à sacrifier celle-ci au profit de celle-là. La leçon d'Ommou sera qu'il est parfois utile d'apparaître vil pour mener à bien une révolte qui ne se contente pas de beaux rebelles rêvant de leur gloire posthume mais nécessite des actions violentes souvent fort éloignées de l'image que l'on se fait d'un héros.

Quelques mots à propos de : Jean-Christophe Corrado

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres modernes, Jean-Christophe Corrado a soutenu en 2020 une thèse de doctorat portant sur l'œuvre de Jean Genet, auteur auquel il a consacré de nombreux travaux, articles et interventions dans le cadre de colloques. Il enseigne actuellement à l'Université polytechnique des Hauts-de-France (anciennement Université de Valenciennes) où il est en charge du cours d'agrégation portant sur Jean Genet.

Pour citer cet article

Jean-Christophe Corrado, « « Je ne serai donc jamais qui je suis ? » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2021 », n° 21, automne 2020, mis à jour le : 01/12/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/606>.