

Tomasz Kaczmarek
Université de Łódź

QUAND LES FOUS ENVAHISSENT LES SCÈNES, OU LA PROPÉDEUTIQUE DE LA CHUTE DES MASQUES DANS *LE BALCON* DE JEAN GENET

1. Le psychodrame et le théâtre

La représentation fictive d'une action, d'une expérience, nous dispense généralement de tenter de les accomplir sur le plan réel 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 obtint – la solution »¹.

Ces premières lignes de l'Avertissement qui précède *Le Balcon* me font tout de suite penser, toutes proportions gardées, aux expériences sublimatoires qu'offrait la méthode de Moreno, fondateur du psychodrame. La « représentation fictive d'une action » ne semble-t-elle pas pouvoir résoudre des problèmes sociaux au même titre que l'application des formules psychiatriques ? On ne sait pas si Genet avait la connaissance des travaux de pratiques psychodramatiques quand il écrivait ses pièces, néanmoins la comparaison s'avère en plusieurs points intéressante bien que présentant en même temps des différences évidentes.

Le psychodrame, comme nous le savons, réside dans un jeu dramatique qui tend à permettre aux patients de prendre conscience de leurs problèmes psychologiques mais avant tout de se dégager des émotions fortes et difficiles à régir car trop intériorisées, et enfin de mettre en relief les souvenirs oubliés ou refoulés. L'objectif poursuivi vise, à travers les jeux à plusieurs, à faire disparaître le joug des rôles sociaux imposés de l'extérieur. C'est une façon de faire tomber le(s) masque(s) qui emprisonne(nt) le patient. Pour faciliter l'expression, qui devrait amener à la spontanéité et, par la suite, dénouer les difficultés psychiques,

¹ J. Genet, *Le Balcon*, Avertissement, Gallimard, 2003, p. 15.

quelques éléments techniques de manipulation ont été élaborés. P. Renouvier en a répertorié les plus essentiels².

Tout d'abord, il cite *l'échange de rôles*, où le personnage A joue le rôle du personnage B et vice versa, ce renversement devant permettre de mieux comprendre les relations entre ces personnages souvent en conflit (père-mère, femme-homme et ainsi de suite) ; le mari est ainsi prié d'interpréter le plus fidèlement possible le rôle de sa femme, après quoi c'est à sa femme de reproduire la personnalité de son mari. Le héros se trouvant dans une situation donnée prend des distances par rapport à ses émotions, il apprend à mieux gérer son (ses) rôle(s) et à atteindre un équilibre psychique. Puis, Renouvier aborde la technique *du doublement de rôle*. Deux personnages recréent le même rôle : le patient joue son rôle avec son double. Cette technique vise à saisir le caractère symbolique et objectif de chaque rôle lié aux désirs et aux émotions de l'individu, ce qui, en conséquence, doit amener le patient à la conscience de ses problèmes. Ensuite, il évoque *la technique du miroir* qui consiste à dresser le portrait d'une personne en sa présence. La personne qui se voit comme dans un miroir, bien qu'elle n'en continue pas moins de rester spectatrice, analyse son propre comportement de façon plus objective. Enfin, Renouvier se penche sur la *technique de sosie* où le thérapeute, conformément à la mimique et aux gestes du patient, va analyser le comportement du personnage qui est censé prendre connaissance de son état psychique, afin de mieux l'évaluer. Il arrive qu'il y ait plusieurs sosies, chacun jouant une autre instance psychique du personnage. Un acteur peut représenter le patient quand il était jeune, un autre reflétera le personnage dans l'avenir. Ce jeu des sosies dramatise sur la scène les sentiments ambivalents du patient.

À la lumière de ces différentes techniques manipulatoires, on voit bien qu'elles ont été empruntées au théâtre. Sachant que le psychodrame, « science qui explore la vérité par des méthodes dramatiques », se distingue de la *catharsis* aristotélicienne par le fait qu'il ne cherche pas à imiter une action³, il est indéniable que le théâtre à son tour reprend quelques-unes de ses procédures tout comme il a adopté les méthodes psychanalytiques (cf. H.-R. Lenormand, A. Cwojdzinski). Évidemment, dans le psychodrame, contrairement au théâtre, on joue le rôle d'être soi-même, on parle « vrai » ici et maintenant, mais on se meut sur le terrain de « doubles » et le théâtre dont je parle, vise à prendre cette charge du double collectif et parfois individuel. Si, dans le théâtre spontané, les patients-acteurs se présentent de leur propre chef, le théâtre va au-devant du public dans les vêtements d'un analyste impitoyable. C'est dire que le spectacle se veut une attaque ayant pour but d'arracher le spectateur aux carcans rationnels de la vie quotidienne, la manipulation s'y mêlant avec une sorte de volonté didactique.

² P. Renouvier, *The Group Psychotherapy Movement and J. L. Moreno, its Pionier and Founder*, New York, 1958.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p. 276.

Nous retrouvons les éléments psychodramatiques chez les peuplades primitives, dans le théâtre grec ainsi que dans le théâtre religieux du Moyen Âge, sans oublier la *commedia dell'arte* et le théâtre jésuite. La fonction thérapeutique de ces spectacles se manifeste par un contact étroit entre le public et l'acteur. Il faut qu'un lien tant émotionnel qu'idéologique s'établisse. Dans les mystères, par exemple, on voit cette empathie des sentiments, l'extériorisation des conflits intérieurs, le jeu collectif, où le spectateur est au même titre acteur. Le caractère rituel de certains spectacles ne pouvait que contribuer encore à unir tous les participants, d'autant plus que le rite ne voulait pas imiter mais exprimer, refléter les conflits en question.

Les exemples de ce type de théâtre sont légion également au XX^e siècle. Alfred Jarry, en présentant *Ubu Roi*, n'invitait-il pas le public à voir « son double-ignoble », même si Marcel Schwob constata que ce public « préféra dégager de la pièce une morale des abus » ?⁴ La voie adoptée par Jarry ne se conforme-t-elle pas à la technique du miroir ? Et la rhétorique d'Artaud selon laquelle « la violence et le sang ayant été mis au service de la violence de la pensée » ne permettait-elle pas au spectateur de se purifier de ses instincts néfastes de meurtre ? Artaud croyait ou voulait croire qu'après le spectacle le public était incapable « de se livrer au dehors à des idées de guerre, d'émeutes et d'assassinat hasardeux ». L'œuvre de Genet s'aligne par excellence dans la production de ces deux auteurs unanimement classés comme avant-gardistes, tout en élaborant son propre projet de théâtre du « faux-semblant ».

2. Entre illusion et vérité

Deux composantes majeures du théâtre de Genet, qui m'intéressent particulièrement ici, nécessitent d'être évoquées. Tout d'abord, ce qui se tisse dans ce théâtre, c'est l'illusion du théâtre, et logiquement, celle de la réalité, le fantasme que l'on décèle sous les masques que tout un chacun porte dans la vie. Autrement dit, il est question des rôles interprétés par les acteurs sur les tréteaux comme de ceux que nous jouons au quotidien. Ensuite, c'est la violence qui émerge de toute part et qui se manifeste primordialement par les rapports du dominant-dominé dans les domaines de l'amour et de la politique, cette condition circonscrite dans l'existence humaine, que l'on considérerait comme tragique et dont l'ultime issue était la mort. Comme on est condamnés à être libres, pour reprendre les mots de Sartre, on n'échappera point à cet engrenage infernal dans lequel on se trouve comme « jetés » et sans espoir.

« Pour entrer dans l'œuvre de Genet, peut-être faut-il avoir longtemps regardé la fresque de l'abbaye de Fontevrault où l'administration française avait

⁴ Y. Duplessis, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1958, p. 77.

installé une prison »⁵. C'est de cette manière que Jean Duvignaud et Jean Lagoutte entament l'étude du théâtre de *Saint Genet*. Le jeune homme interné de bonne heure contemple cette fresque romane où il voit éternisée une Vierge garnie de fleurs, en compagnie d'autres personnages. En pénétrant dans cette œuvre, le délinquant précoce y devine une vérité capitale qui a marqué de sa griffe toute sa production dramatique. Or, les hommes sont à même de figurer un monde qui, en réalité, n'existe pas, un monde qu'ils ignorent, sans que cela les empêche de le créer de toutes pièces et de le considérer comme le seul vrai.

Genet n'oublie pas à ce propos que le fait de se mettre en représentation réclame le regard terrorisant d'autrui devant lequel on refoule sa vraie personnalité et où on est forcé de jouer le rôle qu'il attend de nous. Ainsi en est-il de Daniel, dans les *Chemins de la Liberté*, qui, dans une lettre à Mathieu, remplace le *cogito* cartésien par sa formule : « On me voit, donc je suis ». Mais là, il s'agirait plutôt de retrouver la conscience d'exister dans l'*en-soi*, sachant que le rôle que l'on adopte doit non moins en assurer la survie.

3. Les jeux de miroir ou le sado-masochisme

Genet était convaincu que la scène doit refléter la vraie réalité et c'est pourquoi il insiste pour démolir cette barrière esthétique qui éloigne la scène du public. En tournant le dos aux convenances théâtrales, Genet croit toujours au théâtre qui crée une illusion (il sait bien que le théâtre est un endroit où on semble *faire comme si...*), mais c'est en fait à travers cette illusion qu'il désire mettre à nu la vérité. Cette « expérience de la rationalité de l'illusion » (Herbert Blau, *Tulane Drama Review*) rappelle que le théâtre est un moyen thérapeutique et didactique par excellence. On serait tenté de comparer cette idée à celle, tellement adulée, de Brecht, sauf que Genet n'admirait pas l'œuvre de l'auteur de *Mère Courage* car Brecht « explique tout parce qu'il est didactique. Au lieu de montrer les choses de manière oblique, il les explique comme un maître de l'école laïque »⁶. De fait, Genet n'explique pas, il démontre.

Dès qu'on entre dans le monde de Genet, on a l'impression d'assister à une perpétuelle mise en scène, une distribution des rôles par des procédés de retournement. L'auteur lui-même joue un autre quand il écrit quelques-unes de ses meilleures œuvres, incarcéré au camp de concentration des Tourelles, « pour sortir de prison », ainsi qu'il le dit lui-même, mais aussi, pour fuir son image. Tout son théâtre est hanté par cette imagerie que les gens se font d'eux-mêmes et

⁵ J. Duvignaud, J. Lagoutte, *Le Théâtre contemporain, culture et contre-culture*, Librairie Larousse, 1974, p. 66.

⁶ J. Monleon, *Triunfo*, novembre 1969, trad. C. Maulpoix, cité par A. Malgorn, *Jean Genet*, La Manufacture, 1996, p. 150.

justement sous cet aspect, les épaves de Genet se présentent comme les patients de Moreno.

Le Balcon, drame du « besoin de puissance », nous introduit d'un trait dans une « maison d'illusions » où les clients se plaisent à réaliser leurs fantasmes les plus sophistiqués. Dans le premier tableau, nous voyons un évêque mitré et en chape dorée, « manifestement plus grand que nature », qui dans un des nombreux salons du bordel, tenu par la maquerelle Irma, s'amuse à pardonner les péchés. On pourrait croire de prime abord que c'est un véritable évêque qui exécute pieusement ses devoirs religieux, mais voilà que la séance touche à sa fin et que l'évêque doit changer de vêtements et rentrer chez lui. Dans le deuxième tableau, le Juge s'amuse à jouer une scène typique des cours d'assises. Il y a la voleuse et le bourreau auquel incombe le rôle de faire avouer à la criminelle, par des cognements, les faits dont on l'accuse. À un moment donné, les rôles sont renversés et le juge sévère de ramper à plat ventre devant la voleuse qui lui ordonne de lécher ses souliers. Dans le troisième tableau, c'est un général qui s'imagine sa mort héroïque à cheval, le cheval étant une fille à laquelle l'impétueux stratège commande de mettre le mors, la bride et le harnais. Ces trois tableaux exemplifient les fantasmes des clients qui rêvent de pouvoir car ces hauts fonctionnaires ne sont que des chimères de ces représentations qu'ils s'imaginent.

Les visiteurs, comme a l'habitude de les appeler la tenancière du bordel, ont l'unique possibilité d'incarner, pendant un laps de temps, ces personnages puissants que la réalité leur interdit. Tels les malades de Moreno, ils se livrent à des improvisations de leurs rôles qu'ils chérissent. Ils sont bien conscients de ce simulacre que leur propose la maison d'illusions, le théâtre étant un endroit privilégié du faux. Le juge constate : « Ce n'est pas condamner que je désire surtout, c'est juger », et le général sur le même ton : « Simplement, j'apparais » ; l'évêque, resté tout seul devant le miroir, s'exprime par les mots suivants : « Une fonction est une fonction. Elle n'est pas un mode d'être. Or, évêque, c'est un mode d'être. C'est une charge. Un fardeau ».

C'est conformément à ces fonctions que s'organisent leurs improvisations, car s'ils jouent chaque nuit le même rôle, ils n'ont pas toujours les mêmes gestes ni ne tiennent le même discours, et les dérapages sont possibles. Irma, espèce métaphysique de *drag queen*, occupe une place capitale dans ces séances secrètes. Elle s'érige en meneuse de jeu, tel le modérateur dans le psychodrame. L'exemple du tandem des *Bonnes* est à ce propos révélateur, où Claire et Solange suivent strictement les contraintes de l'intrigue qui les poussent à mettre en scène le conflit opposant la bonne à la patronne. Dans cette situation conflictuelle, elles se battent en inventant, tour à tour, de nouveaux rôles comme si elles cherchaient avec acharnement leur identité perdue, et ceci même en l'absence de cet œil scrutateur de la Maîtresse, qui tout de même est continûment présent.

Dans *Le Balcon*, fausse Sainte Thérèse de l'Immaculée Conception, faux Bourreaux, faux mendiants se tiennent loin du monde réel, ils s'isolent de cette

réalité cruelle, comme le confirmera Carmen à sa supérieure : « Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions »⁷. Cependant, ce monde extérieur menace le calme du bobinard par l'insurrection contre le pouvoir. La reine et les hauts dignitaires de sa cour seront exterminés sauf le chef de la police, ami intime de Madame Irma, dont la fonction n'est jamais représentée dans aucun boxon. Il déplore l'absence de son double mais rassure tristement sa complice : « j'obligerai mon image à se détacher de moi, à pénétrer, à forcer tes salons, à se réfléchir de moi, à se multiplier »⁸.

Ce jeu de miroir, loin d'être futile, sert de matrice au plan précis du chef de la police qui, contribuant à l'organisation des salons du bordel, veut voir restituée l'élite anéantie par la vraie révolution qui saccage la ville en dehors des remparts du lupanar. Ce sera à lui d'étouffer le peuple en effervescence et de rétablir l'ordre. Pour arriver à ses fins, les fous attachés à leurs fonctions imaginaires devraient réellement les assumer comme de vraies fonctions. Les rôles soigneusement répartis, le chef de la police ne pourrait accéder à sa fonction que dans la gloire de la nouvelle reine, la tâche assignée à la maquerelle Irma : « Irma passera avant moi ! s'écrit-il, tout le mal que je me suis donné pour être le maître ne servirait à rien. Tandis qu'elle, bien calfeutrée dans ses salons, n'aurait qu'à faire un signe de tête... si je suis au pouvoir, je veux bien imposer Irma... »⁹

À ce stade de notre réflexion, on pourrait évoquer deux types de comportement des personnages : d'un côté, le rôle les aide à survivre dans cette quête d'identité comme le dit Archibald : « Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement »¹⁰ ; de l'autre, en jouant sur la scène, on accède à l'auto-réalisation des penchants les plus obscurs.

Le procédé de l'auto-réalisation permet au patient d'exprimer ses désirs les plus secrets. Le patient se trouve dans un monde plein d'illusions où il peut jouer des rôles impossibles dans la vie réelle. Tel le cas d'un des patients de Moreno, qui était persuadé d'être Hitler¹¹. Pendant plusieurs séances thérapeutiques, Karl se mêlait à d'autres spectateurs qui tantôt l'acceptaient (*attractions*), tantôt le rejetaient (*répulsions*). Ce qui a aidé le patient à se rétablir, c'est le fait que parmi le public il a remarqué d'autres personnes qui, comme lui, désiraient devenir Hitler.

⁷ J. Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 73.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰ J. Genet, *Les Nègres*, L'Arbalète, 1964, p. 41.

¹¹ Karl N. se présentait comme Adolphe Hitler, donnait l'adresse à Berchtesgaden, connaissait tous les détails de la vie du Führer. De fait, il accusait le vrai despote de lui avoir volé ses propres idées, et pire, son identité. Karl se considérait comme un vrai « père » de l'Allemagne nazie, voulait renverser le régime. Fait intéressant, lors d'une des séances, il a parlé à ses plus proches collaborateurs : Goering, Goebbels, Ribbentrop et Hess, il les a exhortés à se tuer. Karl, dès son enfance voulait conquérir le monde entier à tel point que cette envie est devenue une vraie obsession. Après avoir pris connaissance de *Mein Kampf*, ses désirs se sont accrus.

L'auto-réalisation est ainsi marquée dans la psychologie de tous ces fan-toches qui explorent les labyrinthes du bordel, seulement les clients d'Irma ne peuvent espérer atteindre l'intégrité psychique : ni Arthur qui zèbre le dos de la fausse garce, ni le banquier qui désire se prosterner devant l'image de la Sainte Vierge, ni Roger, le révolutionnaire qui, en réalité, ne pense qu'à devenir le défenseur de l'ordre ; cette condition tragique étant inscrite dans la trame de la vie même, qui ne se passe pas d'affrontements entre les désirs contradictoires et qui, *a fortiori*, détermine tous les rapports interhumains. Tous leurs actes témoignent du fort attrait pour la domination et la soumission. Genet campe la condition humaine dans ses oripeaux fastueux et en même temps lugubres, qui font des individus des délinquants inassouvis à jamais. Tout en glorifiant l'anormal, il présente des soirées sado-masochistes qui reflètent en bonne et due forme le fonctionnement de la société.

Ce qui attire Genet dans ces « jeux de massacres », c'est avant tout le sentiment de l'abaissement et de l'asservissement. Le dramaturge trouve sans doute de l'inspiration dans les rites religieux des sociétés primitives, mais aussi dans la tradition chrétienne : derrière les notions de péché ou de rédemption, celle-ci développe chez ses fidèles un sentiment de culpabilité profond qui les conduit à l'humilité et, subrepticement, au dégoût de soi.

La société d'aujourd'hui est toujours basée sur l'esclavagisme, peut-être encore plus pervers que celui de la traite négrière car fortement escamoté. On n'arrête pas de promouvoir la liberté tout en opprimant l'individu. Mais l'histoire a déjà montré que plus l'on parle d'amour, plus le sang coule. La meilleure solution que l'homme ait jamais inventée pour sublimer ses instincts désastreux, c'est le rite. Le sado-masochisme se présente sur différents plans de la vie sociale. Genet confirme que c'est là un des piliers de toute civilisation.

Ce lourd bagage culturel passe en héritage d'une génération à l'autre, mémorisé, entre autres, dans la littérature, mais aussi illustré, dans des sociétés primitives, par les rites. De fait, toutes les pièces de Genet regorgent de cérémonies qui évoquent les messes noires auxquelles se joignent les membres avertis de la confrérie secrète. Genet s'inspire sans aucun doute du film de Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, pour écrire les *Nègres*, mais son faible pour le rituel persiste dans ses pièces, à commencer par *Haute surveillance* jusqu'à *Elle*. Ce qui fascine l'auteur, c'est « cette dialectique de la perversion » qui force les victimes à se parer de vêtements de leurs persécuteurs. Jean Rouch a filmé la cérémonie de transe annuelle d'une secte des Haoukas du Ghâna, qui jouaient de nouvelles divinités importées et implantées pour de bon sur le sol africain par la race blanche. Les autochtones dansent comme possédés par les personnages qui les oppriment, tels : « gouverneur », « commandant », « général » ou « chauffeur de locomotive », en l'absence de vrais maîtres colonisateurs. Ils imitent ainsi les esprits des administrateurs coloniaux. Ce rite transgressant l'autorité coloniale, Gilles Marsolais rappelle à ce sujet que « les crises de possession ont une vertu

de catharsis : elles agissent sur (les possédés) comme une thérapeutique »¹². Tels les personnages de Rouch, qui mettait en scène la folie de devenir autre, la clientèle de Genet enfermée dans le bordel se laisse aller au même cérémonial. Le général, l'évêque et le juge reflètent les figures qui existent encore dans la vie « réelle », avant d'être réellement exterminées, mais ils semblent se sentir mal dans leur peau quand on leur demande de remplacer leurs prédécesseurs « réels » :

tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les loisirs de la visibilité.

Les fous déliraient dans la paix, « dans la douceur derrière des volets, derrière des rideaux molletonnés [...] protégés par une police qui protège les boxons ». Tant qu'ils s'amusaient entre eux, hors du monde extérieur, ils tenaient leurs rôles « jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance »¹³.

Quand les fous jouent leurs rôles dans des endroits bien cachés, rien de mauvais ne se passe car ils pratiquent leur folie entre membres avertis et ils ne sont point dangereux pour les autres. Ils ne ritualisent que les manies des autres, devenues les leurs, afin de se délester du fardeau moribond de la société. Entre eux, ils ne se font pas de mal, leurs soirées servent d'exutoire. De ce point de vue, la forme du théâtre permet ce genre de jeux puisqu'au théâtre on ne tue jamais vraiment. Mais le théâtre a ce pouvoir de démasquer les perversités qui, dans la vie réelle, provoquent des carnages. La société considère, par exemple, les sado-masochistes pratiquants comme des fous à fuir, néanmoins la même société accepte les exactions psychologiques dans la vie quotidienne. D'abord, Genet semble se poser cette question : « Qui est effectivement anormal, ceux qui jouent ou ceux qui ne veulent pas jouer et qui se soumettent ? », mais ensuite, il dessine la société terrifiante qui ne se compose que de fous. Il y a ceux qui se soignent, pourtant la majorité vit dans la douce ignorance de la maladie qui les ronge de l'intérieur. Ces derniers sont des fous d'autant plus redoutables qu'ils passent pour des personnes « normales » et se croient telles.

Nous participons à la ritualisation de la violence par des jeux sado-masochistes qui peuvent, d'une certaine manière, réduire les risques de violence sexuelle. Ces jeux ont l'avantage d'être ritualisés et collectifs. Cela implique que la violence est gérée aussi bien par les rituels eux-mêmes que par le nombre de gens en présence. Une fois sortis du bordel, tous se retrouvent calmés dans les bras de leurs femmes adorables. Dans les boxons capitonnés, on se laisse aller à toutes sortes de représentations où le Maître ou la Maîtresse règle le déroulement d'une séance *soft* ou *hard* de soumission-dominance. Parmi les représentations célèbres figurent : « le salon des Tortures, éclaboussé de sang et de larmes », « le salon Urinoir » ou « le salon des Mendiants, des Clochards, où la crasse et la

¹² G. Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974.

¹³ J. Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 129.

misère sont magnifiées »¹⁴. Dans son engouement, le Maître préfère infliger une punition que faire mal. Souvent, comme c'est le cas du Juge, on recourt au *switch*, terme qui désigne l'échange de rôle entre deux partenaires. Le maître devient esclave et inversement.

Tout porte à croire que Genet exalte ces perversions qui, cependant, n'ont rien de commun avec celle d'un vrai sadique car ce dernier ne se préoccupe pas de savoir si sa victime prend du plaisir ou non, seule compte sa propre satisfaction. Genet confirme que le sadisme est fortement accompagné de masochisme et vice versa. Il n'existe pas un sadisme pur sans empreinte, ne serait-ce qu'infime, du masochisme. Et les preuves sont là. Madame n'hésite pas à dire : « Par moi et par moi seule, la bonne existe »¹⁵. Et c'est vrai, car il n'y a pas d'esclaves sans maîtres cruels, et il n'y a pas de maîtres sans leurs fidèles serviteurs. C'est ce que dit le Juge au Bourreau qui veut cogner la voleuse : « Ah ! Ton plaisir dépend de moi », et se regardant dans le Bourreau, « Miroir qui me glorifie. Image que je peux toucher, je t'aime », et plus loin, « sans toi je ne serais rien... (à la voleuse) sans toi non plus, petite »¹⁶. Cette dialectique hégélienne se double à son tour. Or, elle est déjà présente dans les *Bonnes* : « Madame imite l'image qu'imaginent les bonnes, les bonnes renvoient l'image que Madame se fait d'elle-même »¹⁷. Identique est le statut des mégalomanes qui se rouent dans les salons du bordel. Ils reproduisent aussi fidèlement que possible le reflet de ce qu'ils veulent voir se matérialiser :

La majesté, la dignité, illuminant 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 précède. Te l'ai-je bien dit, miroir, image dorée, ornée comme une boîte de cigares mexicains ? Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trousser, putain, putasse, pétasse et poufiasse...¹⁸

On dirait un masque qui se cache derrière un autre masque. Mais voilà, dans le théâtre de Genet, les individus ne portent pas de masques, ils sont plutôt des « travestis », étant donné que le masque signifierait l'identification au personnage joué et ici il s'opère une sorte de transfert des sentiments qui ne dure que pendant un court laps de temps. On se déguise pour une soirée mais en rentrant chez soi on n'oublie pas de jeter ses loques.

Pour compléter la liste des participants à ces « bacchanales bordéliques », force nous est d'évoquer le public qui est le plus important et sans lequel le spectacle n'aurait aucune portée. C'est ce contexte que Genet bouscule constamment entre la réalité et le théâtre, ces deux mondes s'entrecroisent, voire même

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ J. Genet, *Les Bonnes*, Folio, 2001, p. 46.

¹⁶ J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁷ A. Malgorn, *Jean Genet*, La Manufacture, 1996, p. 65.

¹⁸ J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 27.

s'interposent et les spectateurs doivent s'engluer dans l'action. Nous voyons au cours de chaque tableau l'interférence des lieux scéniques et extra-scéniques. Les éléments hétéroclites se combinent de telle manière qu'ils bouleversent toute illusion dramatique. On ne sait plus ce qui appartient au jeu ou à la réalité. Et Genet d'insister : « l'existence des révoltés est dans le bordel, ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »¹⁹. Par l'abolition de cette frontière entre l'illusion et la réalité, Genet n'est pas loin du psychodrame. Quant aux acteurs, d'un côté ce sont des personnages qui s'affrontent devant nos yeux et, de l'autre, des acteurs conscients de ce rite scénique, unique en son genre, qui doivent « rendre la sauvagerie humaine et redonner la sauvagerie à l'humanité ». La scène devient ainsi l'endroit privilégié de la vérité.

Dans *Le Balcon*, comme l'a déjà remarqué David Grossvogel, tous les spectateurs sont pris au piège car dès que le rideau se lève, le public se trouve dans le bordel²⁰. Dans les colonnes de *Encore*, périodique de l'avant-garde théâtrale, Charles Marowitz a découvert l'importance de cette œuvre. Or, Genet lance la thèse selon laquelle les déviants sexuels réalisent leurs désirs les plus pervers en privé et dans cette perspective ils ne sont point dangereux pour les autres. Il en va autrement des représentants de la société qui interprètent leurs rôles sur la place publique. Hypocrites, ils se montrent particulièrement périlleux. Genet pense évidemment à tous ceux qui tiennent les rênes du pouvoir. Ils sont tous des pervers qui n'ont pas sublimé leurs penchants désastreux. Ils les enrobent d'un puritanisme aussi désuet qu'actuel.

Les fous sont, on le sait, ceux dont le comportement s'écarte de la norme sociale admise. Genet renverse ces valeurs. Dans le bordel, ce sont les perversités qui légitiment la norme. Ce n'est pas la majorité qui élabore des normes. La laideur et la cruauté qui inondent la scène reflètent les forces qui régissent notre vie « sociale » de tous les jours. Souvent refoulées, ces forces se font néanmoins voir à chaque niveau social : un prêtre menaçant ses ouailles de l'Enfer, un instituteur persécutant ses élèves, etc. Le théâtre sert ainsi à faire remonter à la surface notre libido meurtrière. Et ce n'est pas toujours gentil. En revanche, les fous qui s'en donnent à cœur joie dans des escapades sophistiquées sur scène, avec le consentement des partenaires bien entendu, jouent des scènes atroces comme s'ils voulaient se débarrasser de ce fardeau vicieux qui les étouffe. La sexualité et la politique, deux domaines, semble-t-il, différents, mais, en réalité, intimement liés, règnent dans une atmosphère délirante²¹.

¹⁹ J. Genet, *Comment jouer « Le Balcon »*, in : *Le Balcon*, op. cit., p. 9.

²⁰ D. Grossvogel, *The Blasphemers. The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett and Genet*, Cornell University Press, 1965.

²¹ Cf. J.-J. Lebel, l'auteur du premier « happening » européen en 1960, qui, interviewé par l'*Humanité*, s'exprime sur l'obscénité suite à « une affaire » qui avait suivi la représentation de la pièce de Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*, en 1967, pièce dans laquelle un des protagonistes est une pisseuse resplendissante : « Mais je pense que la notion d'obscénité, c'est-à-dire d'irregardable, d'irrecevable, se trouve désormais beaucoup plus dans la politique que dans la littérature, le

Dans cette mise en scène de la condition humaine, l'auteur de la *Querelle de Brest* ne laisse de place à aucun espoir. Si, pour Moreno, toute communication est un mélange d'empathie et seule une rencontre entre les gens (qui permet le renversement des rôles) peut garantir de sortir de l'incompréhension et de voir une issue une vision optimiste du futur, rien de tel dans le théâtre de Genet, où à tout moment survole l'irrésistible destin tragique.

Les scènes de violence sont fortement imprégnées du désir de mort. L'évêque parle de sa prestation comme si elle était la dernière « démarche habile, vigoureuse, vers l'Absence. Vers la Mort »²². Il va fermer les yeux pour la dernière fois, sachant qu'il va recommencer le lendemain. Et le général monté sur son cheval imaginaire : « Si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute de la mort »²³. Tous les hôtes de la maison d'illusions s'inscrivent dans l'ancienne tradition tragique, à cette exception que ce n'est pas le tempérament ni le caractère qui les entraînent dans des situations sans issue, mais la vie même qui les enferme dans une logique infernale de pulsions meurtrières. Tous les personnages parlent avec obsession de la mort si bien qu'on pourrait les croire assister aux cérémonies funéraires. Au demeurant, le dernier salon imaginé par Irma et le chef de la police sera baptisé Mausolée. C'est uniquement cette image d'un défunt allongé sur le catafalque qui permettra à ce dernier d'accéder aux « liturgies du boxon ». La fonction du chef de la police sera interprétée par Roger qui, n'observant pas les règles de son script, finit par se châtrer. Ce seul acte héroïque symboliserait l'impuissance révolutionnaire, voire même l'impuissance de tout geste. Genet, en pessimiste invétéré, sait trop bien que rien ne peut changer notre existence. Les anciens rebelles prendront l'étendard et deviendront des représentants du nouvel ordre. Et ainsi à l'infini. Seule la mort met fin à cette agitation absurde de l'humanité.

*

En somme, certains procédés thérapeutiques du psychodrame sont bel et bien présents dans la technique dramaturgique de Genet (jeux de miroir, doublement de personnages, etc.). On objectera que, pour un spectateur d'aujourd'hui, les résultats du théâtre de Genet que j'ai analysés seront peu convaincants sur la scène, d'autant plus que les finalités, les buts que s'étaient assignés Moreno et Genet se trouvent être les antipodes l'un de l'autre. Si le premier veut guérir ses patients, l'autre s'en moque totalement. Là où Moreno émet un diagnostic

cinéma ou le théâtre. Dans l'ignoble baiser sur la bouche entre Brejnev et Honecker, par exemple, qui étaient dans l'illustration sanglante de la notion de pomographie. Sans dérision, sans ironie, sans recul. Ou encore Bush qui prétend parler au nom de Dieu, comme son alter ego Ben Laden ». *L'Humanité*, le 19 novembre 2001.

²² J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 49.

et prescrit les méthodes afin de brider la maladie, Genet se limite à éveiller l'angoisse chez le spectateur-patient désemparé. Autrement dit, l'un table sur le futur potentiellement prometteur alors que l'autre dévoile la maladie et ne pense pas à prendre en charge le sujet mal à l'aise. Ceci s'explique évidemment par la conviction qu'a le dramaturge de l'impossibilité de transformer le monde. Impossible de renverser la hiérarchie sociale, telle l'idée incongrue de changer la séparation des sexes. Genet nous dit que l'on peut toujours faire sauter ce monde, mais là encore, ce ne serait qu'un fantasme de plus.

Cela dit, l'auteur d'*Elle*, à l'instar du psychodrame, procède par la représentation qui devrait initier le spectateur à l'analyse et en conséquence à la découverte de la vérité, mais le spectateur doit arriver tout seul à cette découverte et ne pas être mené par l'analyste comme le souhaite la psychanalyse. Le théâtre de Genet correspond à la « psychiatrie shakespearienne », qui permet de montrer les sentiments refoulés, et non à la « psychiatrie machiavélique » qui, selon Moreno, consiste à manipuler le patient.

Les faits sont là. Même si Genet déconseille vivement de jouer sa pièce, *Le Balcon*, « comme si elle était une satire de ceci ou de cela »²⁴, ce qui exclurait toute approche pédagogique ou éducative, il se concentre sur l'Image et le Reflet d'où n'apparaîtrait que sa portée satirique. Autrement dit, l'auteur du *Journal du Voleur* renvoie à la conception brechtienne, où tout est exprimé explicitement, pour favoriser l'imagerie et la parole embrouillant les sens et l'intellect du public. Il appelle à ce 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 ». Il faudrait mettre de la mauvaise volonté pour ne pas y entendre un écho de la cruauté artaudienne.

L'artiste, continue-t-il, 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 exposé²⁵.

Tomasz Kaczmarek

**KIEDY SZALEŃCY WCHODZĄ NA SCENĘ,
CZYLI PROPEDEUTYKA ZRZUCANIA MASEK
W BALKONIE JEANA GENETA**

Autor artykułu przeprowadza analizę *Balkonu* Jeana Geneta z perspektywy pewnych założeń psychodramy. Akcja dramatu umiejscowiona jest w burdelu, w którym każdy bohater gra kogoś innego. To, co jest maniackalne i absurdalne w burdelu, łączy się wyraźnie ze strukturami społecz-

²⁴ J. Genet, *Comment jouer « Le Balcon »*, in : *Le Balcon*, Gallimard, 2003, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, *Avertissement*, p. 15-16.

nymi. Biskup, Sędzia i Generał grają swe postaci przed lustrem. W ten sposób Genet ukazuje, że struktura władzy w społeczeństwie opiera się na urojeniach analogicznych do tych, które występują u bywalcy przybytku rozkoszy. Można odnieść wrażenie, iż w domu schadzek stosuje się swego rodzaju metody psychoterapeutyczne polegające na odtwarzaniu przez klientów-pacjentów w formie dramatycznej ich własnych konfliktów i ukrytych pożądań. Teza, jaką stawia Genet, poraża. Seksualni dewianci są mniej niebezpieczni, niż reprezentanci społeczeństwa, gdyż żyją swoimi urojeniami prywatnie (tu – w lupanarze). Natomiast żądni władzy politycy stają się poprzez obłudne machinacje groźnymi zbrojcami.

