



essai | Nouvelle parution



J.-B. Moraly, *Le maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*

Information publiée le 25 mai 2009 par [Marielle Macé](#) (source : [Jean-Bernard Moraly](#))
Compte rendu publié dans *Acta fabula*, "Théorie et esthétique dans l'oeuvre de Jean Genet" par Myriam Bendhif-Syllas.

J.-B. Moraly,
Le maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)

Saint Genouph : Nizet, 2009

Introduction

Etranges, trompeusement frivoles, fous, les écrits théoriques de Genet sur le théâtre et l'art semblent s'annuler eux-mêmes, dénoncer leur néant, notes jetées en marge des pièces, seules importantes. Et si de très nombreux livres ou articles ont été consacrés aux *Bonnes*, au *Balcon*, aux *Nègres*, aux *Paravents*, des oeuvres aussi capitales que la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert*, *Le Funambule* ou les *Lettres à Roger Blin* ont rarement suscité d'oeuvres systématiques[1].

Plus de vingt ans après sa mort, Genet semble encore victime de la légende que ses trompeuses autobiographies ont créée. Comment imaginer le prisonnier de *Notre-Dame-des-Fleurs*, le vagabond du *Journal du Voleur* esthète et érudit ? En 1986, dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, j'ai remis en question la légende que le livre de Sartre a officialisée[2]. Mon essai (*La vie écrite*, Editions de la Différence, 1988), la biographie détaillée d'Edmund White (Gallimard, 1993), la très minutieuse édition critique du *Théâtre complet* (Gallimard, 2002) ont amplement vérifié ces hypothèses. A la place du délinquant devenu soudainement écrivain en prison est apparu un écrivain, prêt à tout pour réaliser son oeuvre, un érudit dont les connaissances couvrent tous les domaines : Littérature, bien sûr, mais aussi Histoire de l'Art, Musique, Philosophie, Histoire, Architecture, etc... Paul Féval, Ponson du Terrail, Xavier de Montepin, Michel Zevaco, Gustave Le Rouge, *Détective* (toute cette littérature populaire à qui ses romans font seule référence). Et apparaissant dans des entretiens beaucoup plus tardifs[3], Ronsard, Rimbaud, d'Annunzio, Voltaire, Valéry, Baudelaire, Nerval, Gide, Jouhandeau, Cocteau (dont il connaît des poèmes par coeur), Montherlant (dont il dit beaucoup de bien dans une lettre à François Sentein, puis beaucoup de mal), Carco, Dostoïevski, Proust, Mallarmé, Bataille, Sartre, Beckett ("un grain de sable monumental"), Adamov, Homère, Platon, Straton de Strate (qu'il voulait traduire), Flaubert, Pasolini, Balzac, Claudel, Céline (qu'il admire beaucoup), Moravia, Blanchot, Nietzsche, Euripide, Eschyle, Derrida (sur qui il a écrit), Kafka, Hugo, Barthes, Tocqueville, Danton, Saint-Just, Fustel de Coulanges, Brecht (qu'il dit ne pas aimer mais qu'il semble très bien connaître), Artaud : Genet lit sans arrêt et ce lecteur infatigable écrit depuis toujours. A treize ans, sous le pseudonyme de Nano Florane, il "rédige ses mémoires", se souvient René de Buxeuil, le compositeur aveugle chez qui il fut placé en 1925. A vingt-sept ans, il envoie à Anna Bloch, à qui il a donné des cours de français, des lettres d'un ton précieux où se déploie son immense culture et s'entend déjà la musique qui le rendra célèbre[4].

[1] Signalons le beau livre de Marie-Claude Hubert qui se sert des romans, du théâtre et des textes théoriques pour définir une globale *Esthétique de Jean Genet* (Sedes, 1996, Collection Esthétique). Je signale à la fin de ce texte quelques récents articles consacrés à certains des textes théoriques.

[2] Jean-Bernard (Yehouda) Moraly, "Les cinq vies de Jean Genet", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1986-III, pp. 219-245.

[3] L'entretien avec Hubert Fichte, en particulier, réalisé en 1975 est particulièrement riche en références culturelles. Mais Genet ne voulait pas qu'il soit publié en français ("Entretien Genet-Fichte", dans *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, date pp. 141-176).

[4] *Chère Madame*, lettres de Jean Genet à Anna Bloch, éditées par Friedrich Flemming, Merlin Verlag, Hambourg, 1989. Les lettres à Frechtman, à Barbezat, à Bourseiller aident aussi à composer une sorte de "bibliothèque imaginaire de Genet".

Qu'est-ce que le théâtre pour Jean Genet ? / Le maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967), de Jean-Bernard Moraly, Nizet, 185 p.

Marie-Claude Hubert

Jean Genet, toujours en fuite
Numéro 240, Printemps 2012

URI : id.erudit.org/iderudit/66516ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN 0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marie-Claude Hubert "Qu'est-ce que le théâtre pour Jean Genet ? / Le maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967), de Jean-Bernard Moraly, Nizet, 185 p.." *Spirale* 240 (2012): 48–48.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Qu'est-ce que le théâtre pour Jean Genet?

PAR MARIE-CLAUDE HUBERT

LE MAÎTRE FOU. GENET THÉORICIEN DU THÉÂTRE (1950-1957)

de Jean-Bernard Moraly

Nizet, 185 p.

Dans *Le maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Jean-Bernard Moraly étudie de façon chronologique les écrits sur l'art de Genet. L'idée-force de cet ouvrage, tel que son titre l'indique, est de montrer que le cérémonial se trouve au cœur de l'œuvre de Genet comme dans le film de Jean Rouch, *Les maîtres fous*. Dans le premier chapitre, Moraly analyse les deux premiers textes sur l'art de Genet, *Jean Cocteau* et la *Lettre à Leonor Fini*, qui selon lui sont à la fois des traités du Beau et du Bien. Il montre ensuite dans *Rembrandt* comment Genet, qui a

scénique lui apparaissant à la fois comme une célébration et une profanation. Le refus du théâtre politique est ensuite clairement affirmé dans les textes autour du *Balcon*. Quant à ceux qui sont écrits ensuite autour des *Nègres*, ils mettent en évidence l'influence de Ghelderode, influence que Jean-Bernard Moraly a été le premier à éclairer avec beaucoup de pertinence. Dans les *Lettres à Roger Blin*, très construites malgré leur apparent désordre, Genet écrit la mise en scène dont il rêve. Enfin les deux derniers textes, *Ce qui est resté d'un Rembrandt*, œuvre qui résonne *a posteriori* comme un adieu à l'art, et *L'étrange mot d'*, texte qui consacre la fin de la représentation, apparaissent comme un bilan.

Cet ouvrage, dans lequel les analyses sont brillantes, témoigne d'une parfaite connaissance de l'œuvre théâtrale de Genet, depuis sa genèse jusqu'aux mises en scène.

Cet ouvrage, dans lequel les analyses sont brillantes, témoigne d'une parfaite connaissance de l'œuvre théâtrale de Genet, depuis sa genèse jusqu'aux mises en scène. Jean-Bernard Moraly a regroupé ici un certain nombre d'articles déjà parus, pour la

d'abord rêvé d'être un classique, change de manière, comme Rembrandt après la mort de Saskia qui abandonne tout pittoresque et dont l'œuvre tend vers l'abstraction. L'érotisme cessant d'être pour lui une source d'inspiration, après le « brouillon » de *Haute surveillance*, pièce qu'il n'aimait pas, donnant à sa plume une stylisation plus grande, Genet s'oriente vers un théâtre abstrait. Dans le chapitre consacré à « L'atelier d'Alberto Giacometti », Moraly met en évidence la parenté qui relie l'univers des deux artistes, constatant qu'il y a chez Genet et Giacometti le même désir d'arriver à une épure par un travail acharné. Il montre ensuite comment, dans *Le funambule*, texte dans lequel Genet livre sa définition du théâtre (un monde de la féerie dans lequel la mort rode en permanence), l'écrivain se situe à contre-courant de son époque où tous se passionnent pour le *Berliner Ensemble* et rêvent d'un théâtre engagé. À l'inverse, Genet revendique une véritable ascèse artistique. Cette définition du théâtre, il continue de la livrer dans sa *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* et dans *Comment jouer*. Les bonnes, deux textes dans lesquels il conçoit le théâtre comme une cérémonie qui vise à déréaliser le réel, le jeu

plupart en revue (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *Cahiers de la Différence*, *Hebrew University Studies in Literature and Arts*, *Le Français dans le Monde*), qu'il a légèrement remaniés. Quelques petites réserves tout de même : la conclusion, qui se borne à répéter les idées développées dans les différents chapitres, n'en est pas une. Le plan chronologique, s'il permet de suivre nettement l'évolution de Genet, amène quelques redites. Ces deux défauts sont liés sans doute au fait qu'il est difficile de regrouper des articles écrits isolément sans repenser l'architecture d'ensemble de l'ouvrage. Jean-Bernard Moraly justifie ainsi son choix : « *La cohérence des textes écrits pendant cette période est si grande qu'on pouvait envisager un plan synthétique. C'était détruire le charme d'œuvres-poèmes, conçues comme des œuvres en soi.* » Peut-être a-t-il raison. Ceci n'altère d'ailleurs en rien les qualités indéniables de ce livre. Spécialiste de Genet de longue date, Jean-Bernard Moraly nous avait déjà donné à lire *Jean Genet. La vie écrite* (La Différence, 1988), ouvrage fondamental pour quiconque s'intéresse à Genet et dans lequel il éclairait l'œuvre par la biographie ; il en cerne ici les fondements esthétiques majeurs. ┘

Le Maître Fou

Genet Théoricien du théâtre (1950 – 1967)

Jean-Bernard MORALY

Editions Librairie Nizet, Paris, 2009

A la recherche d'un paradis perdu.

Moraly est un puriste. Créateur, théoricien et dramaturge lui-même, il n'éprouve pas le besoin de construire son succès avec des propos mitigés sur un des fondateurs du théâtre du XXème siècle. Un Maître. Fou. Peut-être. Si on voit la folie comme venant de l'extra-ordinaire. Géniale.

Moraly respecte le poète, le dramaturge, le théoricien, le créateur, insupportable par ses provocations, ses exigences, son intransigeance, son travail incessant. Attachant par ces mêmes caractéristiques.

Les idées émises par Genet sont complexes. Du moins de prime à bord. Genet semble prendre plaisir à brouiller ses cartes et embrouiller son interlocuteur. Alors que sous ces apparences brouillons une idée rigoureuse se façonne.

Moraly nous montre comment dans l'œuvre de J. Genet, l'on côtoie constamment la contradiction ou la pseudo-contradiction.

L'analyse fine de Moraly, indique combien Genet ne se laisse pas mettre dans un moule. Les métaphores, les idées paradoxales ou pseudo-paradoxales du dramaturge ont pour but de continuellement "renverser", "bouleverser", "contredire".

Analogie et parallèle entre le titre donné par Moraly pour son étude sur Genet le théoricien du théâtre " Le Maître Fou", et le documentaire ethnographique de Jean Rouch " Les Maîtres Fous"(1955). Ce dernier montre les pratiques rituelles (qui rappelle le théâtre de Genet) consistant en l'incarnation par la transe des acteurs (càd les signifiants) de figures, de personnages de la colonisation (gouverneur, femme du capitaine etc...), (càd le signifié) qui par un acte rituelle interdit dans le réel de l'acteur, célèbre une profanation libératrice. Jean Genet verra dans ce film les mécanismes de son théâtre.

Jean Genet funambule. Une métaphore pour Genet (et une réalité pour son compagnon de vie) qui nous montre l'artiste sur la corde tendue au-dessus du gouffre de sa propre vie. La solitude de l'artiste générée par le public. Cet artiste qui incarne une entreprise commune à tous " *...tâcher d'apparaître à soi-même à son apothéose*".

Funambule, lui aussi, Moraly s'expose, prend des risques en entreprenant de nous présenter le travail d'un homme qui, au travers de son théâtre ou de ses écrits théoriques, parle d'une œuvre d'art qui doit résoudre le drame, non l'exposer : Genet le funambule des mots, qui se suicide chaque jour.

Genet présente une "*nouvelle morale*" dans sa vie et dans son œuvre càd là où il faut aller jusqu'au bout de soi-même, de sa différence. Lui, qui vit la différence depuis sa naissance.

Cette différence que Genet vit dans sa chair. Lui, enfant naturel de père inconnu, dont la mère vit de prostitution, l'abandonne à 7 mois, et qui sera placé dans une famille d'adoption.

La mère adoptive et nourricière n'est pas la mère, la mère biologique n'est pas nourricière, elle l'abandonne. Thème qui semble à priori "contradictoire", comme le thème de la maternité/ la prostitution.

Son théâtre, ses théories, les amours et les lieux de vie sont sous les projecteurs de cette origine.

Jaques Derrida le constatera, toute l'œuvre de Genet évoque le nom de sa mère, Gabrielle. Une mère toute puissante. Qui transparait dans ses relations, ces mères qu'il choisit et rejette avant qu'elles ne le rejettent.

Au travers de son œuvre Genet réhabilite l'humble ou l'abject. Nous lisons comment Genet au travers d'une rencontre fondamentale dans un train, avec un vieil homme repoussant, se rend compte d'une équivalence universelle : Le bien est le Mal, le Beau c'est le Laid.

La lumière que Genet veut imposer dans la mise en scène est une lumière violente comme dans une prison à "*haute surveillance*", et comme lors d'une naissance où le bébé est brusquement exposé à une lumière violente.

La fête, dit Moraly, "est le souvenir de cet âge d'or tout de lumière. (...) Ces pleins feux dont parle Genet, ce sont les feux de la fête, ceux d'un autre monde, que nous restituons vaguement le théâtre, d'un paradis perdu dont nous avons la nostalgie", „nostalgie du paradis perdu qui pourrait bien être celui de la fusion avec la mère.

Genet parle de l'effet de l'acteur sur le spectateur : "*...tu (acteur) es si merveilleux que je (spectateur) crains ton départ, ...j'ai peur, ..., que la coulisse te dévore.* ".

Cette déclaration rappelle une perception du bébé où la disparition de l'être cher (la mère) est perçue comme totale. En ce qui concerne Genet, cette "disparition" ne fut pas un fantasme mais bien une réalité, ce qui la rend traumatique. Cette disparition à laquelle il fait référence dans sa perception du rôle de l'acteur pour le spectateur.

Quand Genet écrit pour "*Le public*" et qu'il déclare "*...écrire pour les Morts pour ne pas penser au Tout-Paris*", ce public n'est-il pas le fantôme de sa mère ?

Pour Genet, nous montre Moraly, l'exercice du métier d'artiste doit amener celui-ci vers la "*sainteté*". Un travail acharné, incessant, jamais satisfaisant qui exige l'exceptionnel, le fulgurant, l'unique. L'artiste est un professionnel d'une recherche de soi, un "*idéal*" auquel il n'atteint pas, qu'il ne peut atteindre. L'acteur dans son jeu devra éloigner le signifiant (l'acteur) du signifié (le personnage) permettant la métaphore et un théâtre de pure signification.

(exemple : un jeune comédien ne doit pas jouer d'être un vieillard, il doit être la vieillesse. Jouer le vieillard c'est du théâtre conventionnel, être la vieillesse c'est un évènement).

Pour Genet, nous dit Moraly, le théâtre ne doit pas expliquer ou démontrer, il doit "*fasciner*".

C'est bien Moraly qui fascine par son exposé clair et systématique d'un théâtre et d'une pensée difficiles à comprendre.

Pour Jean Genet, nous explique encore Moraly, le spectateur doit rester "*illuminé*" par la pièce bien après la fin de celle-ci.

C'est l'étude de Moraly qui illumine, bien après avoir déposé le livre.

L'AVANT-SCÈNE THÉÂTRE

2010

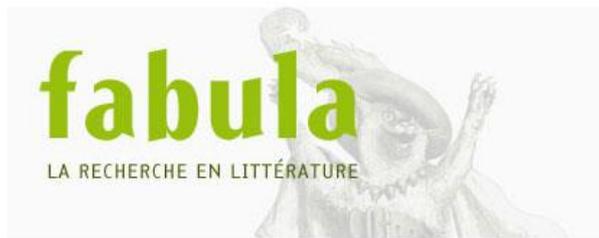


Le Maître fou

de Jean-Bernard Moraly

Jean-Bernard Moraly nous livre une biographie de Jean Genet de 1950 à 1967, admirablement rédigée et très précise. Poète romancier, dramaturge, Genet est aussi un grand théoricien. Truffé d'anecdotes passionnantes, cet ouvrage propose un regard inédit sur le travail, l'œuvre et la personnalité de l'un des auteurs les plus marquants du XX^e siècle.

Librairie Nizet, 186 pages, 25 €



MYRIAM BENDHIF-SYLLAS

Théorie et esthétique dans l'œuvre de Jean Genet

Jean-Bernard Moraly, *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Saint Genouph : Nizet, 2009, 184 p., EAN 9782707813060.

1À l'heure où persistent encore tellement de clichés et d'idées fausses autour de Genet¹, l'écrivain bagnard, le criminel autodidacte..., l'ouvrage de Jean-Bernard Moraly apporte une mise au point nécessaire et éclairante qui se concentre pleinement sur l'œuvre de Genet, sans sombrer dans les miroitants méandres de sa biographie². Si ces écrits théoriques sur le théâtre, comme ceux consacrés à l'esthétique, ont pu être abordés séparément, cette étude décide de les embrasser tous et d'en délivrer la synthèse³. L'auteur cherche en particulier à mettre au jour la vision complexe et toujours en évolution d'un poète-dramaturge qui écrit en metteur en scène, rêvant à des spectacles fous et grandioses, destinés à se consumer en une représentation unique. Chacun de ces écrits « fous », de ces « œuvres-poèmes » (p. 9) se contredisent, se reprennent et se dynamitent eux-mêmes dans un « jeu de massacre »⁴ cher à Genet.

2Des points de repères chronologiques ouvrent l'essai en soulignant les moments clés de cette période de création au regard de l'écriture théorique qui s'étend de 1950 à 1967. L'auteur y dresse une vision d'ensemble, accompagnée de notations et d'hypothèses personnelles qui font de ce passage obligé un tableau original, nourrissant le reste de l'ouvrage. Se trouve ainsi souligné le projet « mallarméen » de Genet où le Tout et le Rien se renverraient leurs reflets⁵, projet particulièrement suivi et refondé durant la période abordée, projet de créer une œuvre monumentale appelée dans sa dernière prévision *La Mort*, cycle de sept pièces dont *Les Paravents* auraient fait partie. Les extraits de la correspondance⁶ témoignent par ailleurs de l'évolution de l'écrivain et de ses divers projets.

3L'étude s'intéresse ensuite à travers vingt chapitres aux différents écrits théoriques de Genet. Jean-Bernard Moraly ne se contente pas d'analyser les commentaires fort riches et complexes au sujet des pièces, mais il va puiser dans des écrits critiques en apparence fort disparates où Genet parlant de sculpture, de peinture, de cirque ou de théâtre, parle en définitive de toute sa création et de lui-même. L'auteur débute par un questionnement intéressant : « Comment devenir un artiste classique ? » ; propos central pour un auteur comme Genet, propos qui peut surprendre certains lecteurs. Ce premier chapitre se consacre aux textes écrits à l'attention et au sujet de Jean Cocteau⁷ et de Léonor Fini⁸. À travers les figures de l'écrivain « ensorcelé », enchanté plus qu'enchanteur et de la peintre des

métamorphoses, Genet établit une morale nouvelle « dont les valeurs [seraient] purement esthétiques », une forme inédite de « sainteté » (p. 29). Parlant des autres, Genet se dépeint aspirant à écrire comme un classique, suivant une stricte morale dictée par l'écriture elle-même. Le critique souligne avec justesse que ces thèmes chez Genet sont bel et bien antérieurs à l'étude de Sartre qui a très bien pu s'en inspirer en réalité pour composer son propre texte (p. 32).

4 Rembrandt constitue la figure qui encadre le cheminement de Genet entre 1952 et 1967 depuis *Le Secret de Rembrandt* à *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*⁹. Ces deux textes forment les vestiges de l'ouvrage que Genet escomptait écrire à propos de ce peintre dont le parcours lui semblait si proche du sien. C'est l'œuvre elle-même qui détermine la vie et non l'inverse. La peinture-écriture seule subsiste :

« Cette double exigence l'amène à donner à la peinture comme matière une importance égale à ce qu'elle doit figurer, puis peu à peu, cette exaltation de la peinture comme elle ne peut être menée abstraitement [...] le conduit à l'exaltation de tout ce qui sera figuré que pourtant il veut rendre non-identifiable¹⁰. »

« [...] le peintre gagne la franchise de son métier. Il se présente dans sa folie de barbouilleur fou de couleur, perdant la supériorité et l'hypocrisie des simulateurs¹¹. »

5 Cet épurement de l'œuvre se retrouvera dans le théâtre de Genet où les personnages des premiers récits deviennent de véritables symboles. « L'apparition et la disparition du dramaturge sont liés à la réflexion sur Rembrandt » (p. 42). On peut se demander pourquoi J.-B. Moraly, si attentif aux phénomènes de transitions, de reprises et de variations relatifs à la question du théâtre, partitionne de façon si catégorique le parcours de Genet : romancier-dramaturge-écrivain engagé. Loin de nous l'idée de passer outre les spécificités de chacune de ces écritures, mais il nous semblerait fort intéressant de voir comment et sous quelles formes cette même réflexion passe justement des romans au théâtre puis dans l'œuvre dernière. Dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt*, Genet a trouvé sa manière : établir deux textes côte à côte qui se lisent séparément, mais aussi en regard, établissant que tout discours s'accompagne d'un autre, se fait double. Cette façon de procéder, analogique et toujours pointant les contradictions, les aspérités, naît de ses récits où plusieurs intrigues se font concurrence, où le récit est sans cesse rattrapé par le commentaire sur ce dernier...

6 Le chapitre consacré à *L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹² révèle la parenté fondamentale qui lie les deux artistes. Genet découvre auprès de Giacometti une figure d'homme aux prises avec l'art, dans l'humilité et l'indigence les plus complètes, qu'entraîne un travail sans cesse repris, recommencé : « un "artisan" qui désire s'ensevelir dans l'œuvre » (p. 49), préoccupé par « ce vers quoi [il va] » et non par ce qu'il a déjà produit qui est « déjà mort. Oublié »¹³. L'auteur montre par ailleurs comment Genet a pu s'inspirer de l'atelier d'Elstir pour construire son propre texte (p. 47). Le regard de Giacometti conforte enfin la révélation rapportée dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt*, à savoir que la vision d'un laid petit vieillard croisé dans un train, annonce que chaque homme vaut tous les autres, balayant la force érotique et faisant de tout être, de tout objet le sujet possible de l'art.

7 Enfin *Le Funambule*¹⁴ énonce les pouvoirs de la féerie. Le cirque est poésie en action, création de l'image et sacrifice de l'artiste à sa création. « Genet inverse le schéma. C'est le matériau, bronze, fil, texte, qui s'exprime au moyen de l'artiste [...]. Le Funambule saute, le fil danse, pas l'inverse » (p. 69).

« Chaque soir, pour toi seul, tu vas courir sur le fil, t'y tordre, t'y contorsionner à la recherche de l'être harmonieux, épars et égaré dans le fourré de tes gestes familiers [...]. Mais tu ne t'approches et ne te saisis qu'un instant¹⁵. »

8 Nous ne nous arrêtons que brièvement sur les chapitres consacrés aux commentaires des pièces, dans la mesure où il s'agit de textes de Genet fort connus, ce qui n'enlève rien à l'analyse pertinente de l'auteur. Allant à l'encontre des auteurs de l'édition de la Pléiade¹⁶, J.-B. Moraly adopte l'hypothèse

d'une « tétralogie grecque » construite consciemment par Genet : « Trois pièces (*Les Bonnes, Le Balcon, Les Nègres*) développant le même thème (la libération culturelle du paria) suivies d'une « déconnade » (« dans cette pièce j'aurais beaucoup déconné »), *Les Paravents*, au style absolument autre » (p. 90).

9À propos des *Bonnes*, dans *La Lettre à Jean-Jacques Pauvert* (1954), l'auteur souligne l'inspiration plurielle de Genet : « la cérémonie religieuse, le théâtre d'Extrême-Orient, le théâtre clandestin, le jeu d'enfant » (p. 78). Sa lecture très probable d'Artaud comme celle de Claudel comme sources d'inspiration restent à établir et à approfondir.

« Tout se passe comme si le théâtre de Genet reflétait un phénomène de célébration-profanation essentiel au théâtre. Théâtre profondément carnavalesque qu'il faudrait jouer comme tel, dans un tourbillon d'affirmations et de contradictions » (p. 90)

10Genet rêve d'un comédien qui se consume, qui « rivalisât avec la lumière la plus intense¹⁷ », dans un spectacle unique, « déflagration poétique¹⁸ », joué aux abords d'un cimetière, pour les morts, comme l'affirment conjointement *Les Lettres à Roger Blin* et *L'Étrange mot d'...*¹⁹. Il s'agit donc de « [rayer] tout le théâtre contemporain, moral, culturel, politique », en ne s'adressant plus aux vivants (p. 156). Reprenant sous une autre forme, l'idée d'une *œuvre-massacre*, « Genet rêve d'une œuvre “qui se déferait à mesure qu'elle se poursuivrait”²⁰ », révélant le néant, d'où l'importance de la composition y compris typographique de ses œuvres qui laissent une large part au silence, au blanc (p. 161).

« [...] c'est à [l'auteur] de capter cette foudre et d'organiser, à partir de l'illumination qui montre le vide, une architecture verbale – c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale – indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide²¹. »

11On peut regretter, malgré toutes les qualités de cet ouvrage, que l'auteur ne se consacre pas plus à la dernière œuvre de Genet, *Un captif amoureux*, parue de façon posthume en 1986. Dans cette œuvre somme où se mêlent les genres, les époques et les discours, Genet se livre à une recherche sur l'écriture où il délivre au sujet du théâtre, plusieurs pistes nouvelles ou abordées sous un autre jour, mais dans la continuité de ses écrits théoriques. Ainsi présente-il son compagnon des camps palestiniens, Moubarak, comme une figure du comédien, en particulier dans le passage où il imite Genet et sa silhouette de vieil homme claudicant. Au sein des multiples souvenirs qui nourrissent le *Captif*, Genet évoque le théâtre oriental, les marionnettes et le théâtre d'ombres. Son regard semble celui d'un metteur en scène décryptant les scènes de théâtre que jouent sous ses yeux les personnages d'une pièce à l'échelle de tout un peuple : soldats se préparant et se parant pour le combat, tribu nomade aux rites étranges et immuables, costumes et parures des Black Panthers hommes-végétaux... Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Genet n'a jamais perdu le fil, il continue jusqu'à la fin à reprendre ses pièces et à faire vivre les contradictions d'une écriture hybride oscillant entre poésie, narration et commentaires de celles-ci, délivrant par là sa définition de la dramaturgie.

12Dans cet ouvrage qui s'adresse aux généticiens comme aux nouveaux lecteurs, Jean-Bernard Moraly met au jour avec précision la façon dont Genet projette son lecteur dans un désordre apparent, le plongeant dans ce qui semble une pensée brute, une succession de notes éparses, un discours secondaire et parallèle à ses créations alors que l'écrivain se révèle au contraire guidé par une rigueur de construction implacable. Il montre comment, après de multiples expérimentations, Genet parvient à trouver une modalité d'écriture, une composition qui reflète sa vision et son mode de pensée, toujours attaché à des objets multiples qu'il ne cesse de mettre en rapport dans une « raison plurielle » (p. 181), dans « une esthétique de l'équivoque » où règnent l'humour et la féerie, encore trop peu mis en avant dans l'étude de cette œuvre « folle ».

NOTES

1 Comme le souligne l'auteur lui-même dans son introduction (p. 7-10).

2 Pour la biographie de l'auteur se référer aux travaux d'Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, et d'Albert Dichy et Pascal Fouché, *Essai de chronologie 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, Bibliothèque Jean Genet, 1988. Nous renvoyons également au bel essai de J.-B. Moraly, *La Vie écrite*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.

3 Une première présentation complète des œuvres de Genet a été réalisée par l'essai de Marie-Claude Hubert qui laisse une large part au théâtre et aux textes théoriques, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, Sedes, 1996.

4 C'est ainsi que Genet définit *Les Frères Karamazov* dans l'article qu'il consacre à cette œuvre (*L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 213-216). Le roman de Dostoïevski, comme toute œuvre réussie se doit d'être « une blague », un « jeu de massacre » dont elle sera la première cible. Voir également p. 161-162 de l'essai étudié.

5 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 639 : « S'agit-il d'écrire trois livres, l'un sur la symbolique universelle, l'autre sur son cas, le troisième sur l'éthique de l'Art ? Un poème, une autobiographie et un traité de philosophie ? Bien sûr que non, Genet rêve de faire un seul ouvrage avec ces trois sujets et que cet ouvrage soit de bout en bout un poème. Est-ce possible ? En un sens la tentative est inouïe ; il faudrait que l'œuvre fût à la fois *Un coup de dés*, *Les Sept piliers de la sagesse* et *Eupalinos* ».

6 L'auteur renvoie pour les extraits de la correspondance à l'édition du *Théâtre complet* de Genet, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2002.

7 Jean Genet, *Jean Cocteau*, Bruxelles, Empreintes, mai-juin 1950, p. 23-25 repris dans *Fragments et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 61-65.

8 *Lettre à Léonor Fini*, Paris, Edition Jacques Loyau, 1950, repris dans *Fragments et autres textes*, op. cit., p. 45-58.

9 *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 19-32.

10 *Le Secret de Rembrandt*, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 37.

11 *Ce qui est resté d'un Rembrandt...*, op. cit., p. 28.

12 *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 39-74.

13 « Lettre de Genet à Bernard Frechtmann du 21 novembre 1957 », *Théâtre complet*, op. cit., p. 913.

14 *Le Funambule*, [L'Arbalète, 1958], in *Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 7-28.

15 *Ibid.*, p. 20.

16 Cette édition rassemble en plus des pièces publiées et des écrits théoriques sur le théâtre, l'ensemble des pièces rejetées, inachevées ou non publiées par l'auteur.

17 *Lettres à Roger Blin*, *Théâtre complet*, op. cit., p. 874.

18 *Ibid.*, p. 845.

19 *L'Etrange mot d'...*, [Tel Quel, n°30, 1967], in *Œuvres Complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 7-18.

20 *Fragments...*, in *Fragments et autres textes*, op. cit., p. 77.

21 *L'Etrange mot d'...*, op. cit., p. 13.

