



**HAL**  
open science

## Didascalies

Benoît Barut

► **To cite this version:**

| Benoît Barut. Didascalies. Dictionnaire Jean Genet, 2014, pp.191-195. hal-03494860

**HAL Id: hal-03494860**

**<https://hal.science/hal-03494860>**

Submitted on 20 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Didascalies

*Benoît BARUT* (Polen EA4710 – Cepoc)

(Notice du *Dictionnaire Jean Genet*, Marie-Claude Hubert (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, p. 191-195.)

[191] De tous les dramaturges de l'après-guerre, Genet est l'un de ceux qui méritent le plus le titre d'« écrivain scénique » (Vaïs). L'idée qu'il se fait du spectacle est extrêmement précise et la représentation de ses pièces a pour lui valeur d'acte ultime et lumineux requérant une préparation colossale : « Tous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbre, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir nous arrivions au bord de l'acte définitif. » (*Lettres à Roger Blin*) Aux répétitions acharnées s'ajoutent aussi – autre travail de l'ombre – des didascalies acharnées. La présence de l'auteur dans la sphère du spectacle est donc écrasante, aussi bien *in vivo* (ou, à défaut, par lettres) par de nombreuses interventions auprès du metteur en scène que, *in libro*, grâce à des indications scéniques tout aussi nombreuses, très souvent minutieuses et parfois massives. En dépit de certaines disparités, Genet demeure, en purs termes de chiffres, un forçat de la didascalie au point que, selon Peter Brook, ses pièces contiennent en elles-mêmes leur propre mise en scène. Les didascalies décrivent en effet un spectacle quasi complet et le didascale utilise, avec maîtrise et de manière très précoce, tous les langages matériels qu'offre le plateau. Dès le manuscrit de *Pour « la Belle »*, le prélude didascalique en impose par sa taille et une méticulosité qui étonnante de la part d'un novice. La maîtrise scénique ne fera que s'accroître au fil des pièces pour atteindre un paroxysme dans *Les Paravents*, *opus mirandum* où plus rien ne semble échapper à la vigilance du didascale, depuis la lumière jusqu'au moindre accessoire ou bruitage, jusqu'à la manière de prononcer tel ou tel mot de cette pièce-monstre durant près de quatre heures : « elle traîne sur le mais et le prononce doucement [...] il prononce enf-filez ». De la micro à la macrostructure, Genet gère tous les compartiments du spectacle avec une virtuosité peu commune. Réinventeur de la scénographie (ne serait-ce qu'avec ses paravents), précis quant aux lumières – il se méfie des « éclairages savants » (*Haute Surveillance*) et marque une nette préférence pour le plein feu – et très intéressé par les possibilités plastiques du corps – on pense aux gestes amples, sûrs et étudiés des colons nécessitant « tout une autre école de l'interprétation qui doit remplacer celle qui existe en France actuellement » (*Les Paravents*) – Genet sait jouer de toute la gamme scénique pour offrir une symphonie spectaculaire. Incidemment, il est sans doute l'auteur dramatique à accorder le plus [192] d'importance didascalique à l'aspect du personnage : costume – « Il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor » (*Lettres à Roger Blin*) – mais aussi coiffure et, seulement dans *Les Paravents* mais avec une constance et une précision sans égales, maquillage. Sa logique méta-dramatique et cérémonielle explique ce primat du grimage.

Avec une telle vision et une telle maîtrise, Genet peut se poser en orchestrateur du jeu théâtral. Il se veut le maître, sachant ce qu'il veut et le faisant savoir impérieusement : « Le rideau est tiré. Non levé : tiré. » (*Les Nègres*) Un suivi respectueux des consignes est requis des gens de théâtre. Celui qui ignore ses desiderata court le risque d'être publiquement désavoué – « À Londres, au Arts Theater – je l'ai vu – *Le Balcon* était mal joué. [...] À New York, le metteur en scène a carrément fait disparaître tout ce qui concernait la révolution. [...] Le plateau tournant – Paris – était une sottise [...] » (*Le Balcon*) – peut-être même humilié : « Tout ce que je viens d'écrire ne s'adresse pas, bien sûr, à un metteur en scène intelligent. Il sait ce qu'il a à faire. Mais les autres ? » (*Ibid.*) Les autres, il faut leur mettre les points sur les *i* : « À côté une femme assez jeune [...] s'essuie les mains à une serviette. (Je n'ai pas dit qu'elle se torche.) » (*Ibid.*) Le grand ordonnateur, c'est l'auteur et les professionnels, prompts à n'en faire qu'à leur tête ou à suivre leurs mauvaises habitudes, doivent être bridés, ramenés à leur statut d'exécutants. Genet les garrotte par le nombre des indications, leur précision et leur mode jussif. À l'instar d'un Ionesco, dont on sait la haine à l'endroit des scénocrates, on trouve chez Genet abondance de futurs et d'infinitifs à valeur injonctive, de modaux déontiques, de formules de défense averbales et négatives. Les didascalies de Genet forment bien un texte tyrannique et épais, un texte de combat : le déroulement exact de la précieuse cérémonie théâtrale en dépend. « Voici comment cette pièce doit être montée » sont les premiers mots des *Paravents*. Le didascale accorde fort peu de latitude. Il n'entend pas laisser les acteurs – qu'il juge narcissiques, légers, niais... – ou les metteurs en scène libres de gauchir l'unicité et l'originalité de ce qu'il propose. De fait, les didascalies pullulent aussi parce que l'esthétique théâtrale de Genet tranche avec les traditions dramatiques. Les indications scéniques et commentaires de toutes sortes servent à expliquer cette esthétique inouïe, à la clarifier, à la légitimer et à la cuirasser. Le but de Genet est de verrouiller la lecture au maximum afin d'éviter que les gens de métier ne ramènent l'hétérogénéité de son théâtre à du connu ou du policé, ce qu'ont fait Jovet et Bérard en créant *Les Bonnes*. Genet veille, grâce à de copieuses didascalies, à ce que tel affadissement ne se reproduise plus, à ce que puisse s'épanouir sur la scène une esthétique fondée sur deux principes qui se cumulent et se déclinent. D'un côté, un goût de la violence et de l'excès : « Pas de subtils sous-entendus », préconisait-il déjà dans *Haute Surveillance* ; « Ne pas avoir peur de l'excès » lit-on encore dans *Les Paravents*. D'un autre côté, un culte du décalage : « je ne sais pas grand-chose, sauf peut-être celle-ci : il faut se tromper. Je veux dire : jouer un peu à côté », confie-t-il à Antoine Bourseiller. Cette boiterie fondamentale trouve de nombreuses matérialisations dans son théâtre : « les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant » doit ainsi servir de contrepoids à la chambre réaliste et aux fleurs vraies du décor des *Bonnes* ; dans *Les Nègres*, le masque de blanc des personnages de la Cour doit être [193] « posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour » ; dans *Les Nègres* et *Les Paravents*, les bruitages sont faits à la bouche... Au final, excès et décalage servent à démolir la logique aristotélicienne – « les costumes, indiquant la misère de Saïd et de sa Mère, seront somptueux » – et l'illusionnisme scénique. D'où, dans *Les Paravents*, le jeu inversant selon lequel les morts regardent vers le plafond, alors que les vivants qu'ils sont censés contempler évoluent en contrebas. En somme, selon les propres mots de Genet, le théâtre ne doit pas être « la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur » (*Les Bonnes*). La gestuelle, et tous les autres langages dramatiques avec elle, s'écarte donc du naturel feint et recherche le non-

conventionnel, l'insolite. Or, ce refus de copier la vie ne tombe pas sous le sens dans les années cinquante, pas plus que les chaises vides de Ionesco ou les poubelles de Nagg et Nell. Les écrivains scéniques ont eu à imposer leur vision anti-réaliste de la scène : il leur fallait un texte de régie ample, clair, solide mais aussi rugueux pour transmettre et imposer une esthétique aussi originale. Genet en est un des meilleurs exemples.

Pour autant, Genet n'est pas fermé à tout apport venant des artistes qui donnent corps à son œuvre. On constate au contraire un important jeu de *feed-back*. En premier lieu, la didascalie prend appui sur la scène pour améliorer ce qui est perfectible – comme l'analyse M. Corvin, les indications de rythme ponctuant les répliques de Madani-la Bouche corrigent sans doute la tendance à l'emphase de Barrault interprétant ce rôle – ou pour condamner violemment ce qu'il juge raté : le préambule du *Balcon* fait ainsi clairement la leçon à Brook et Zadek et liste tout ce qu'il ne faut pas faire. En second lieu, les didascalies peuvent pérenniser les bonnes inventions des metteurs en scène : « Pour la réédition que veut faire Barbezat, je corrige les indications de mise en scène et je profite des vôtres », écrit-il à Blin. « La scène se fait alors matrice du texte didascalique », résume Y. Hoffert. Cette récupération des inventions des professionnels au sein du texte de régie est un phénomène didascalique fréquent, mais Genet le pousse à son paroxysme. Ainsi, avec *Les Nègres*, ouvre-t-il largement son texte à la mise en scène effective : « Aucune édition ne devant paraître sans les photos prises lors des représentations au théâtre de Lutèce (mise en scène de Blin), il sera plus facile de s'approcher du style voulu par nous [...] ». Outre les photos de production, Genet évoque nombre de jeux de scène inventés par Blin et devant être imités au détriment de ceux que l'auteur avait d'abord indiqués en didascalie. Pourtant, cela ne sape pas l'autorité scénique du dramaturge mais la renforce. Les éléments exogènes sont en effet « didascalisés » sur l'ordre exprès de l'auteur : « Je laisse dans ce livre la description des décors imaginés par moi, mais en les confrontant avec ceux que réalisa André Acquart, on verra que c'est à partir des siens qu'il faut procéder. Et dans ses costumes. » Le *feed-back* est maximal mais ne change pas le statut même du texte didascalique : il y a *autorisation* (dans tous les sens du mot) des inventions de mise en scène. La médiatisation par la plume de l'auteur change le statut de la mise en scène : celle-ci n'est plus interprétation de l'œuvre mais réintègre l'écrit éternel, devient partie intégrante de la pièce, de la logique dramatique globale. La didascalie chez Genet a toujours force de loi et, paradoxalement, l'ouverture à l'*input* des gens de métier se résout en une fermeture du sens et du spectacle encore plus affirmée.

[194] Si les professionnels agissent donc sous « haute surveillance », Genet n'a pourtant pas, contrairement à d'autres écrivains scéniques, le syndrome de l'homme-orchestre. Il ne prétend pas jouer tous les rôles ni évincer – cela n'est évidemment possible que fantasmatiquement – les autres membres de l'équation théâtrale. Il lui arrive certes de se poser en fabricant, allant jusqu'à conseiller dans ses didascalies tel expédient technique ou tel truquage : afin que le crachat de Warda soit visible sur le paravent, il propose par exemple que la comédienne ait dans la bouche « un peu de farine colorée de vert » (*Les Paravents*). Le plus souvent, cependant, Genet reste conscient de ses lacunes techniques et du nécessaire passage par l'Autre qu'implique la représentation. Bien plus, cela lui permet de rester du côté de la vision et de rêver la scène selon son cœur sans se soucier de la réalisation matérielle. Ainsi de la toute première didascalie de décor des *Paravents* qui pose un souhait

problématique : faire coïncider le plein air du théâtre grec antique et la vaste machinerie de la scène à l'italienne. La scène réelle ne peut donner corps à ce fantasme scénographique et didascalique. Manifestement, Genet est dans l'erreur. Cependant, comme on peut le lire dans *Les Paravents*, « [son] erreur peut – doit – être une indication ». Du coup, la didascalie cesse d'être littérale et devient largement suggestive : la déambulation des Bonnes que le metteur en scène doit mettre au point « s'inscrira comme, dit-on, dans le vol des oiseaux, s'inscrivent les présages, dans le vol des abeilles une activité de vie, dans la démarche de certains poètes une activité de mort » (*Les Bonnes*). L'esprit prime sur la lettre. On voit non seulement à quel point la fabrication cède le pas à la vision mais aussi à quel point cette vision ne se départit pas d'une certaine pose qui cherche à opacifier un texte normalement clair. Genet fait ainsi la démonstration que la pratique scénique est à la fois au-delà et en deçà de la didascalie ; que la didascalie, pour dispenser des indications scéniques, n'est pas un texte destiné vers la scène réelle mais vers une scène idéale ; qu'elle n'est pas un outil appartenant au champ de la *praxis* mais un morceau littéraire rêvant la scène et donc infiniment plus riche. En somme, Genet est non seulement un écrivain scénique mais aussi un écrivain didascalique : il est un de ceux qui explorent le plus les limites du texte de régie. D'où une didascalie qui déborde largement la poétique commune et se place sous le signe d'une ouverture polymorphe. Si la masse du texte didascalique renvoie plutôt à l'image commune d'un Genet dictateur cadennassant la mise en scène de ses pièces, il faut préciser qu'épaissir le texte de régie d'édition en édition fait en réalité signe vers une impossible fixation des œuvres. En un sens, la macération dans la ténèbre n'est jamais finie, il ne peut y avoir d'acte ultime. D'autant que les rajouts didascaliques forment des strates volontiers contradictoires. Ainsi, si « Comment jouer *Les Bonnes* » (1963) préconise un jeu « furtif », une note de bas de page de 1968 demande au contraire que les comédiennes jouent « excessivement ». Ces indications qui se remettent en cause laissent du jeu et participent donc du décalage déjà évoqué. Genet laisse complaisamment apparaître ces failles : Irma est d'abord « vêtue d'un strict tailleur noir » mais la didascalie est corrigée par une note de 1968 : « Non. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile. » (*Le Balcon*) Par les didascalies, la pièce se donne comme un *work in progress* : « quatre Nègres en frac – non, l'un des Nègres [...] sera pieds nus et en chandail laine » (*Les Nègres*). Selon Y. Hoffert, [195] Genet « réalise le paradoxe de se montrer à la fois péremptoire et en état constant de rectification de et par lui-même. » La didascalie fait œuvre d'inachèvement.

Cette ouverture du texte didascalique à sa propre remise en cause s'accompagne d'autres ouvertures. La première est évidemment topographique. La didascalie, généralement confinée au revers du dialogue, s'écarte progressivement du noyau dramatique pour devenir paratexte (commentaires des *Paravents*, trilogie des « Pour jouer... »/ « Comment jouer... ») voire texte à part (*Lettres à Roger Blin*). Cette libération spatiale, ce reformatage, permet une libération formelle et tonale. La régie pure laisse place à d'autres formes d'écritures, à la fois plus théoriques et plus ludiques. Dans ces zones didascaliques, la destination scénique du métatexte cesse d'être évidente et l'essayiste cabotin se plaît à opacifier la lecture, à troubler le jeu. Ce double-fond didascalique est terre fertile mais glissante. Les didascalies fonctionnelles se doublent de didascalies subversives, à l'image des Arabes des *Paravents* : « Les Arabes qui travailleront au début de la scène auront toujours le dos courbé, par contre,

ceux qui viendront mettre le feu seront très agiles, très souples : ils connaissent déjà la technique de la subversion. » Diachroniquement, Genet commence en effet par poser des didascalies qui travaillent pour la scène, des didascalies courbées sous un joug pesant (l'utilité scénique). Mais, celles qui viennent dans les rééditions des pièces – les didascalies de la seconde vague : préambules, commentaires, notes de bas de page – connaissent la subversion : elles portent à faux, elles trahissent, elles « déconnet ». Genet est l'un des auteurs à affranchir le plus la didascalie de sa servitude scénique : le texte ancillaire devient texte-Bonne ; le texte de la ténèbre devient texte-Nègre. Cette libération est telle que le mot même de didascalie devient inadéquat, trop rigide ou trop univoque pour désigner la richesse et la profondeur de ces discours d'escorte.

**Bibliographie :** Michel VAÏS, *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, notamment p. 132-172 ; Suzanne FERNANDEZ, « Jean Genet : un discours didascalique agressif », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 245-246, 2010 - 1-2, p. 131-139 ; Yannick HOFFERT, « Les didascalies de Genet, ou "l'inéluctable mouvement" », in Marie-Claude Hubert *et alii*, *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX<sup>e</sup> siècle*, PUP, à paraître ; Benoît BARUT, « "Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire" : la didascalie et ses débords dans le théâtre de Jean Genet », in Marie-Claude Hubert *et alii*, *Jean Genet, du roman au théâtre*, PUP, à paraître.