



**HAL**  
open science

## À propos de "L'Étrange Mot d'..." de Jean Genet

Roger-Michel Allemand

► **To cite this version:**

Roger-Michel Allemand. À propos de "L'Étrange Mot d'..." de Jean Genet. L'Avant-Livre, 1992, pp.9-15. <hal-05071376>

**HAL Id: hal-05071376**

**<https://hal.science/hal-05071376v1>**

Submitted on 16 May 2025

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.



HAL Authorization

HUGHES LABRUSSE

*Les ramifications tous azimuts des ouvrages ne déjugent point l'enracinement initial, dans une région normande qui, dit-on, servit de terreau à la langue des trouvères, épurée par Malherbe.*

*L'Avant-Livre 1992, qui s'ouvre ici en guise de transition, se nourrit à la fois de provenances et de résolutions. Il gravite autour de trois axes. Des textes d'annonces, en prévision de prochaines publications. Des travaux isolés comme la très belle nouvelle de Nicolas Gilles. Enfin, des choix qui tiennent lieu, pour certains auteurs, d'épreuve du feu. Mais cet Avant-Livre accueille également d'éblouissantes traductions de Claude Couffon et la pensée robuste de Kostas Axelos.*

*À présent, le rivage s'éloigne. On arrive en pleine mer. E va la nave!*

## ROGER-MICHEL ALLEMAND

CHARGÉ DE COURS À L'UNIVERSITÉ DE CAEN, IL PRÉPARE ACTUELLEMENT UNE THÈSE SUR *LES ROMANESQUES*, D'ALAIN ROBBE-GRILLET. IL DIRIGE CHEZ UN ÉDITEUR PARISIEN LA PUBLICATION D'UNE SÉRIE CRITIQUE SUR LE NOUVEAU ROMAN.

À propos de

*L'ÉTRANGE MOT D'...*

PAPIER D'HUMEUR NOIRE,  
CENDRE, SUIE, SAVON, ETC.<sup>1</sup>

**P**RÉSUPPOSANT QUE LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN A perdu sinon sa fonction, du moins sa force de représentation sociale, la dramaturgie de Jean Genet évacue le naturalisme historique et la sacro-sainte *mimesis* aristotélicienne, la représentation théâtrale devenant abstraction de la geste, hors du temps historique – qui est en fait théologique –, « l'événement dramatique étant suspendu [...] sur son propre temps dramatique », sans « commencement ni fin ».

Dès lors, la mort s'affirme comme foyer vif du théâtre, selon un rituel funèbre prenant son actualité dans le présent in-fini de l'éternité et donnant à voir que le drame n'est plus agi par des personnages vivants (mais l'a-t-il jamais été?) D'où la nécessité pour la mise en scène d'un support théâtral particulier : le cimetière,

1. Jean Genet, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1968, p. 7-18. Sauf indication expresse, toutes les citations renvoient à ce texte.

centre excentré, indéchiffrable et mythique de la Cité. À défaut, pour Genet, un *columbarium* fera l'affaire, mais à condition qu'il soit « inquiétant » et « phallique », et « si la crémation prend une allure dramatique – soit qu'un seul homme, solennellement, soit brûlé et cuit vif, soit que la Ville ou l'État veuille se défaire, pour ainsi dire en bloc, d'une autre communauté ». Sorcellerie et holocauste aux sources d'un théâtre qui révèle par là-même son ou ses lieux communs avec la folie et la religion; au premier rang desquels la représentation visible de l'invisible. « Sans doute une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la foi religieuse l'efficacité de la beauté. Au moins, cette beauté doit-elle avoir la puissance d'un poème, c'est-à-dire d'un crime<sup>2</sup>. »

Tout autant qu'un exorcisme consistant à faire vivre et remourir les morts, à bouffer « la vie et la mort du mort », la recherche dramaturgique se poserait donc comme recherche du bon mouvement pour crever « ce qui nous sépare des morts » :

*En fait, je voudrais que le public sût qu'il s'agit d'un jeu (cette évocation d'un mort) mais je voudrais aussi que ce Jeu l'émeuve au point qu'il se demande si, derrière ce Jeu, se cache une réalité : autrement dit, il faut que les rapports des [...] comédiens avec l'Évocation soient si familiers que le public ait le sentiment que cette Évocation va de soi, comme la préparation d'une soupe ou un vote dans l'isoloir<sup>3</sup>.*

2. Cité par Claude-André Tabart in *L'École des Lettres II*, Paris, 1985-86, n° 13, p.10.

3. *Les Paravents*, Folio / Gallimard, Paris, 1976

Cela, au sein d'une architecture « fixe », « immobilisée », « responsable », aussi bien scénique que grammaticale : triple architecture du lieu, de la langue et de l'action, dont procède, quasi spectrale, une « ombre fraîche et torride » où se réfugier et jouir extatiquement de la fixité cérémoniale du moment. En fait d'extase, il s'agit plus précisément – ou plus obscurément – d'orgasme indéfini, vaste partouze et emmanchement universel de mots. Onanisme du Verbe. « Je sais que je n'ai rien dit et que je ne dirai jamais rien », écrit Genet, signalant ainsi l'improbable foyer de son ardente dramaturgie, cérémonie d'un vide qui ne renvoie qu'à lui-même comme épihanie du théâtre :

*Mais enfin le drame ? S'il a, chez l'auteur, sa fulgurante origine, c'est à lui 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 vide.*

Libération vertigineuse où mort et esthétique ne font plus qu'une, le théâtre est tout entier dans la caresse d'un squelette qui va s'effriter, dans le rayonnement de la représentation unique qui, « par ce qu'elle aurait embrasé dans chaque spectateur, [...] suffirait pour illuminer ceux qui n'y auraient pas participé, et en eux jeter le trouble », par l'exposition éclatante et soudaine, le temps d'un aveuglant éclair, du « monde des morts », « ou plus justement de la mort ».

« Vraiment, il faudrait qu'à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche ce fameux goût de cendre et

une odeur de pourri<sup>4</sup>. » Qu'ils sortent d'un cimetière ou d'une galerie de peinture. Qu'ils aient assisté à une représentation théâtrale ou admiré un tableau du grand maître flamand auquel Genet consacre *le Secret de Rembrandt*, suggérant un parallèle entre ses propres pièces et les toiles du peintre. Et ce, bien au-delà – ou en-deçà – du fait que les deux arts s'articulent autour de l'*opsis* : les autoportraits de Rembrandt comme les œuvres de Genet révèlent un rapport avec soi comme mort. Le voile du pittoresque étant crevé, il s'agit – à proprement parler – de fixer la décrépitude dans toute son apparence et d'en faire surgir le vide, seul universel véritable, puisque, pour le dramaturge, « vivre, ce / n' / est / que / survivre à un enfant mort ». Entretenir ce vide, constitutif du monde, c'est multiplier les « Avènements », l'infanticide bat-tant alors au cœur du drame genétien.

À une époque où la mort est devenue une pensée honteuse, au temps des chrysanthèmes en plastique et des enterrements à la Édouard Leclerc, il est peut-être urgent de se replonger dans le théâtre de Genet. Aucune mort, en effet, ne devrait être assez discrète, aucun mort suffisamment stéréotypé pour aller se ranger bien sagement parmi les boîtes de conserve ou les pains calcinés – briochés ou non – d'un sordide crématoire-épicerie.

Ni les urnes soigneusement numérotées des *columbaria* actuels, ni les beaux devis des Pompes Funèbres, ni les micro-fiches de l'état-civil, ni la parfaite ordonnance des cimetières traditionnels, aux allées tracées comme les rues régulières d'une petite ville des États-Unis, n'y peuvent rien : on a beau tenter de la contenir dans divers sys-

4. Lettre à Roger Blin in *Œuvres complètes*, t. IV, p. 224.

tèmes de cases apparemment infaillibles, la mort nous échappe, et nous échappera toujours – du moins faut-il l'espérer pour la survie de l'art.

Aussi, loin d'essayer de rassurer le spectateur de façon illusoire, en escamotant l'omniprésence anarchique de la mort, Genet se propose de réconcilier celle-ci avec la vie, toutes deux formes interdépendantes d'une même réalité. Dans ce but, un « lieu théâtral contenant l'espace scénique et la salle » est à concevoir : cimetière ravagé par « une indignation vengeresse [...] afin que la végétation / proprement exubérante comme les mots, / peut-être aussi une herbe forte, nées dans l'ensemble des corps pourris-sants », contaminent le domaine des vivants. Ou encore *columbarium* aux « formes simples et impérieuses » qui, par son ombre inquiétante, envahisse tout le théâtre et empêche que la mort, normalisée, soit pour ainsi dire *radicalement* coupée de la vie.

Partant, il ne peut plus être question de commémorer les défunts à date fixe, autour de quelque monument plein et inébranlable (c'est le mot), mais de le fréquenter sur leur champ égalisé, parmi des ruines peut-être amphithéâtrales, ou par la vue d'une cheminée « couleur de feu » et « couleur de cendre » (Borgès<sup>5</sup>), « sexe oblique » et creux, emblématique de la représentation théâtrale même, la mort étant ainsi rendue « plus légère » mais non moins énigmatique. Car, si « le théâtre monumental [...] doit avoir autant d'importance [...] que l'Observatoire », il n'a pas pour rôle de faire comprendre quoi que ce soit, découvrir quelque vérité universelle sur laquelle se reposer – la contemplation du spectacle se résorbant dans le vertige d'un Vide infini et absolu –, mais plutôt, par le

5. Voir *les Ruines circulaires* in *Fictions*, Folio / Gallimard, Paris, 1957.

ROGER-MICHEL ALLEMAND

regard théâtral, de faire se perdre dans le gouffre de la nuit, fosse commune et sans fin des artistes du temps jadis, où la multiplicité des spectateurs participe alors de la mort tout entière, anonymement.

À cette seule (?) condition, la mort échappera encore à la classification cybernétique, avatar moderne de la civilisation théologico-historique de l'Occident, désormais fissurée de toutes parts par la multiplication non des pains (calcinés, entre autres), mais des calendriers et des drames, qui peuvent prendre leur source dans « n'importe quel événement visible ou non ».

« Dans un nom qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste, [...] il faut ajouter un peu de ténèbres », cela pour « être confronté à un mystère », mime de résurrection et de meurtre qui dévore « la vie et la mort du mort »; rite quasi initiatique au cours duquel, l'espace de l'éclair dramatique, la « gravité sacerdotale et souriante » du mystagogue invite chacun à « crever » le Paravent. « La politique, l'histoire, les démonstrations psychologiques classiques, le divertissement du soir lui-même / devant / céder la place à quelque chose de plus [...] étincelant », le drame, débarrassé de ses scories, épuré et austère, dévoile l'absolu de l'Énigme, par sa brève et fulgurante illumination, lumineuse *et* hallucinatoire.

Ainsi, acceptant « les signes sur eux de la démence ou d'une frivolité proche de la démence », non seulement les auteurs, mais aussi les acteurs et les spectateurs doivent se réfugier en leurs « entrailles ingénieusement allumées », comme des lanternes ou des feux-follets dans le ventre de la nuit. « Effort de méditation, c'est-à-dire du rire en-dedans. » Rire du tragédien, pâte antéchrist des

À PROPOS DE L'ÉTRANGE MOT D'...

boucs émissaires, rire sardonique et « énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort<sup>6</sup>. »

« Un extraordinaire vide a plus de présence que le plein le plus dense<sup>7</sup>. »

« Mettons que je n'ai rien dit. » (Paulhan)

*Enroulement du silence (Fini).*

CAEN, NOVEMBRE 1987.

6. *Les Paravents*, p. 71.

7. Lettre à Roger Blin in *Œuvres complètes*, t. IV, p. 223.