



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 1, Janvier 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5433>

Théorie et esthétique dans l'œuvre de Jean Genet

Myriam Bendhif-Syllas

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



Pour citer cet article

Myriam Bendhif-Syllas, « Théorie et esthétique dans l'œuvre de Jean Genet », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5433.php>, article mis en ligne le 05 Janvier 2010, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.5433

Théorie et esthétique dans l'œuvre de Jean Genet

Myriam Bendhif-Syllas

À 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.

Des 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

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* ».

Les Paravents auraient fait partie. Les extraits de la correspondance⁶ témoignent par ailleurs de l'évolution de l'écrivain et de ses divers projets.

L'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).

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 . »

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.

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...

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.

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 . »

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.

Nous ne nous arrêterons 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).

À 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)

Genet 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. »

On 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

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'Étrange 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'Étrange mot d'...*, *op. cit.*, p. 13.

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.

Dans cet ouvrage qui s'adresse aux genétiens 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 ».

PLAN

AUTEUR

Myriam Bendhif-Syllas

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mbendhif@free.fr