

De l'exclusion à l'exil *Les Paravents*, de Jean Genet

EN 1983, AU TERME DE SA VIE, Jean Genet confie à Layla Shahid : « j'ai été écrasé par le concept de France »¹. Très précise, la formule apporte un éclairage rétrospectif remarquable sur sa trajectoire personnelle et, par conséquent, sur son œuvre : ce qu'elle place au premier plan, ce n'est pas son exclusion de et par la communauté qui l'a vu naître ; ce qui l'a « écrasé », c'est le *concept* de France, c'est-à-dire l'idéal national comme tel. Au travers de cette affirmation, Genet, l'air de rien, met en cause une interprétation largement admise de son œuvre : s'étant senti exclu par ses semblables, il se serait attaché, par ses écrits, à saper l'ordre établi, en jouant la carte de la provocation, de la caricature, de la satire sociale ; il aurait en somme répondu à l'exclusion subie par l'exclusion revendiquée. À cette interprétation, qui doit beaucoup à Sartre (quoique *Saint Genet, comédien et martyr* en propose une version plus subtile ; rappelons aussi que le livre de Sartre portait sur les premières œuvres de Genet, essentiellement romanesques), son œuvre théâtrale résiste parce qu'elle ne s'arc-boute pas sur l'exclusion vécue, mais explore plutôt, à un niveau plus fondamental, l'impératif humain de l'appartenance (nationale, en l'occurrence), un impératif écrasant, comme le suggère Genet dans cette formule étonnante. Son théâtre relève dès lors d'une autre logique que celle de l'exclusion, une logique qu'on peut appréhender en mobilisant le concept d'exil. De cette logique, *Les Paravents* livre une illustration remarquable, non seulement parce que la réflexion de Genet sur l'exil, centrale dans tout son théâtre, y est thématisée de façon très explicite, mais surtout parce que l'exil devient un principe structurant aux plans dramaturgique et scénographique.

(1) « Une rencontre avec Jean Genet », entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada (6 et 7 décembre 1983), in *Revue d'études palestiniennes*, hors-série (« Jean Genet et la Palestine »), printemps 1997 ; repris dans *L'Ennemi déclaré, textes et entretiens choisis 1970-1983*, édition établie et annotée par Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 211. Toutes les références sont faites à cette dernière édition, précédées de l'abréviation ED.

La valise vide

La création des *Paravents* le 16 avril 1966 déclencha un des plus grands scandales de l'histoire du théâtre français, au point que le député Christian Bonnet suggéra, lors d'une séance houleuse de l'Assemblée, de supprimer la subvention accordée à l'Odéon et que Malraux dut prendre la défense de Genet et du directeur de l'Odéon, Jean-Louis Barrault². En cause, le contexte d'écriture et de représentation de la pièce. Genet la conçoit en pleine guerre d'Algérie : elle connaît une première version en 1957-1958 (non publiée) puis une seconde en 1961 (qui est publiée à L'Arbalète) – qui sera ensuite retravaillée en profondeur au moment de la création de la pièce par Roger Blin en 1966³. Il est indéniable que, même s'il réfute tout réalisme et évite toute référence directe au conflit, Genet met en scène l'univers colonial avec tout ce qu'il comporte de rapports de domination, de mépris réciproque des parties, de stéréotypes identitaires, etc. Plongeant au cœur de la crise, il met en évidence la profonde division de la société française à l'égard tant de l'ordre colonial que de la poussée révolutionnaire à laquelle celui-ci est confronté. « Ce ne fut, reconnaît Genet, qu'une longue méditation sur la guerre d'Algérie. »⁴ Et l'on comprend que la pièce ait été interprétée comme une nouvelle provocation de cet enfant terrible.

Cependant, Genet déjoue d'emblée les attentes en soumettant cette thématique à sa propre esthétique, comme il l'avait déjà fait dans *Le Balcon* et dans *Les Nègres*⁵. Dans *Les Paravents*, il opère ce déplacement de perspective dès le premier tableau, en focalisant l'attention sur la « famille des Orties ». Saïd et sa Mère se rendent chez Leïla, avec qui Saïd va se marier. Ce sera le mariage de deux laissés-pour-compte : Saïd est si pauvre qu'il doit se résoudre à épouser la plus laide femme du pays, devenant la risée de la communauté. Tout le tableau gravite autour d'un objet : la valise, censément chargée de cadeaux à offrir à la famille de Leïla, des cadeaux que Saïd et la Mère disent s'être procurés par divers stratagèmes. C'est la fonction essentielle du don, vecteur constitutif de la communauté, comme l'a bien montré Marcel Mauss dans son fameux *Essai sur le don*, que Genet place ainsi à l'avant-plan. Or, on découvre à la fin du tableau que la valise était vide :

« *La valise tombe par terre en s'ouvrant et perd tout son contenu : elle était vide. Saïd et la Mère tombent assis par terre en riant aux éclats.* » (TC, p. 582)

- (2) Voir par exemple Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1993, p. 488-489.
- (3) De ces révisions successives procèdent les éditions de 1976 (L'Arbalète) et de 1979 (Gallimard). Sur la genèse et les éditions de la pièce, voir la « Notice » de Michel Corvin in Jean Genet, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1240-1252. Désormais : TC.
- (4) Cité par Edmund White, *op. cit.*, p. 485.
- (5) Sur ce déplacement de perspective si caractéristique du travail de Genet, je me permets de renvoyer à mon article : « Radiographie d'une mutation : photographie et politique chez Jean Genet », dans *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, actes du colloque de Louvain-la-Neuve, textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 180-202.

Cette valise vide condense d'emblée les deux caractéristiques cardinales que Genet prête à la famille des Orties. D'une part, sa destinée exilique, qui ne doit rien, notons-le, à la situation coloniale : c'est l'appartenance à leur propre communauté que la mère et le fils tournent en dérision — et ce refus d'appartenir s'affirmera *crescendo* au cours de la pièce. D'autre part, sa fonction révélatrice, que souligne la formulation parfaitement contradictoire de Genet : la valise « *perd tout son contenu : elle était vide* ». Saïd et la Mère semblent accepter les règles du jeu social, vouloir participer à la constitution de la communauté, mais ils en dévoilent le caractère fictionnel : par ce petit coup de théâtre, que sanctionne leur rire éclatant, ils déconstruisent le fondement même de toute communauté, réduite, pour citer Archibald, dans *Les Nègres*, à une « architecture de vide et de mots » (TC, p. 541).

Dans son théâtre, Genet s'est toujours refusé à défendre des positions politiques, fût-ce en faveur des dominés ou des marginaux : cela reviendrait à reconnaître la validité du cadre discursif qui donne sens à ces positions. Il s'est attaché plutôt à interroger les « signifiants-maîtres » (pour reprendre le concept de Lacan⁶) qui structurent le champ politique et social, idéaux ou mots d'ordre, souvent inconscients, au nom desquels chacun prend position. En ce sens, *Les Paravents* n'est pas une pièce militante : elle ne dénonce pas à proprement parler le colonialisme, mais elle sonde le signifiant-maître qui le fonde, à savoir l'appartenance, entendue comme un des modes d'inscription du sujet dans la communauté, dans « sa » communauté.

L'appartenance se distingue par son caractère impératif et constitutif. D'une part, elle ne requiert pas l'adhésion du sujet, lequel appartient, qu'il le veuille ou non, à la communauté qui l'a vu naître et qui le détermine au plan identitaire. D'autre part, elle présuppose que la communauté constitue un ensemble à la fois donné (la communauté préexiste à chacun de ceux qui la composent) et délimité. Par ces deux caractéristiques, l'appartenance génère la dialectique de l'inclusion et de l'exclusion (« en être ou pas »), qu'on croit reconnaître dans *Les Paravents* : Genet y focalise l'attention sur une famille qui se voit exclue d'une communauté bien constituée, à laquelle elle continue néanmoins d'appartenir, qu'elle le veuille ou non. Mais, en un tableau, on l'a vu, Saïd et la Mère renversent la perspective : avec une ironie jubilatoire, ils dévoilent le caractère fictionnel, construit, de toute appartenance et désamorcent du même coup le mécanisme de l'exclusion au profit de celui, plus radical, de l'exil.

L'éthique de l'exil

Genet a lui-même théorisé sa critique de l'appartenance dans ses derniers écrits, en particulier ceux qu'il a consacrés à la cause palestinienne⁷. Lorsqu'il écrit ces

(6) Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1991, 252 p.

(7) Cf. Pierre Piret, « L'exil et la honte. Jean Genet et les Palestiniens », dans *Écrire l'exil*, sous la dir. de Jonathan Châtel & Pierre Piret, *Les Lettres romanes*, tome 73, n. 3-4, 2019, p. 377-391.

textes, il s'est éloigné du théâtre et dit avoir rompu avec la littérature ; c'est plutôt au titre de témoin qu'il s'exprime. On y retrouve pourtant son regard si personnel, cette façon de dévoiler et de dévoyer les signifiants-maîtres, c'est pourquoi ces textes éclairent toute l'œuvre qui précède et, en particulier, *Les Paravents*.

Dans *Quatre heures à Chatila* (ED) et *Un captif amoureux*⁸, Genet prend fait et cause pour les Palestiniens, mais l'attachement qu'il leur manifeste n'est pas d'ordre idéologique, moral, politique ou juridique ; c'est à d'autres valeurs qu'il en appelle, esthétiques ou érotiques en particulier — l'amour, la beauté, la joie... Il s'identifie plus précisément à la vocation exilique qu'il prête au peuple palestinien. Les Palestiniens que Genet idéalise sont d'ailleurs les Palestiniens des camps, dont la destinée s'est séparée de celle de leurs frères restés au pays : l'exil — et la nostalgie d'une Palestine disparue qu'il suscite — sont devenus pour eux un mode de vie, une condition existentielle, parce que le sol qu'ils occupent, « jordanien par l'effet d'une fiction administrative et politique décidée par la France, l'Angleterre, la Turquie, l'Amérique... » (ED, p. 188), où ils avaient cru trouver asile, leur est en fait retiré jour après jour. Ce qui « captive » ce *captif amoureux*, c'est que ce peuple fait exception parce que c'est un peuple sans nation : les Palestiniens des camps n'ont ni pouvoir, ni territoire, ni passeport ; Genet dit avoir « vécu la période jordanienne comme une féerie » (ED, p. 203), parce que « les feddayin ne voulaient pas le pouvoir, ils avaient la liberté. » (ED, p. 204) Si bien qu'il affirme ne pas souhaiter leur victoire : « je ne sais pas si [...] je pourrais adhérer à une Palestine institutionnalisée et territorialement satisfaite » (ED, p. 234) !

Genet rencontre les Palestiniens alors qu'il se dit lui-même « écrasé par le concept de France » (ED, p. 211) — c'est-à-dire par le modèle de la nation, forme communautaire occidentale imposée au monde, signifiant-maître de la modernité. Ce qu'il admire chez les Palestiniens, c'est qu'ils échappent à cet ordre, incarnant le concept inverse d'un peuple apatride, l'apatride étant condamné, comme le souligne Georges Didi-Huberman, à « transgresser continuellement la loi », à « errer en dehors du droit »⁹. Ce n'est donc pas la figure du criminel qu'idéalise Genet, mais bien celle du paria. Dans *Un captif amoureux*, il inscrit les Palestiniens dans la tradition ancestrale du nomadisme : il les imagine resurgissant, « comme peut-être il y a quatre mille ans ou plus, [...] à la surface de la planète » (CA, p. 25), la différence étant qu'ils se voient aujourd'hui rejetés et confinés par les nations constituées : « ils sont les détritiques des nations "assises" » (CA, p. 25). Les Palestiniens se distinguent ainsi par la résistance qu'ils opposent à la loi qui s'impose à tous aujourd'hui, dans un monde soumis à l'ordre des nations : leur beauté tient précisément à ce qu'ils se soustraient à la logique politique du temps, se faisant « détritiques » tout en « s'arrachant à la honte » (ED, p. 199-200).

Cette dernière affirmation est essentielle pour situer l'éthique de l'exil que Genet promeut. Le motif de la honte est en effet cardinal tant dans les écrits consacrés aux Palestiniens que dans *Les Paravents* (et dans toute son œuvre, plus

(8) Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Toutes les références sont faites à cette édition, précédées de l'abréviation CA.

(9) Georges Didi-Huberman, Niki Gianni, *Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017, p. 46.

largement). Sartre lui avait déjà donné une place centrale dans ses analyses des romans de Genet, interprétant la trajectoire de celui-ci comme un retournement orgueilleux de la honte, que suggère notamment la célèbre phrase du *Journal du voleur* :

« à chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondrai oui. À peine avais-je prononcé ce mot — ou la phrase qui le signifiait — en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être. J'avais seize ans. »¹⁰

Sartre envisage donc la honte dans la vie et l'œuvre de Genet sous l'angle du narcissisme : selon lui, la honte naît de la destitution du moi par le jugement du semblable — et c'est à ce jugement que l'œuvre vient répondre. Le problème de la thèse de Sartre, c'est qu'elle méconnaît le statut particulier de cet autre auquel Genet s'adresse : chez lui, le regard qui juge et rend le sujet honteux n'est pas celui du petit autre, du semblable, mais bien celui de l'Autre de la loi, de l'institution, de la nation. Les personnages du *Balcon*, pour revenir à eux, ne se préoccupent pas le moins du monde d'être reconnus par leurs semblables ; ils en appellent à la « dignité définitive » des figures qu'ils incarnent, c'est-à-dire à la lignée dont ils sont les héritiers. Tout leur effort — fantasmatique — consiste à s'inscrire dans une chaîne signifiante qui les relie à la figure ancestrale, originelle et immémoriale, à s'en faire le maillon, en endossant le fardeau symbolique qu'elle représente. Mais cette recherche révèle que l'origine de cette chaîne est structurellement manquante, ce que toutes les pièces de Genet dévoilent. C'est à cette imposture essentielle — de l'Autre et non de l'autre — que Genet se confronte, c'est elle qui condamne le monde à n'être qu'image et reflet. En procède une autre définition de la honte, non réductible à l'imaginaire, et bien formulée par Gil Caroz :

« La honte est un attribut de l'humain en tant qu'il est parasité par le signifiant, c'est-à-dire un être pour qui il n'y a pas que la vie qui compte, mais aussi une nécessité d'être à la hauteur d'un signifiant »¹¹.

Il revient au sujet d'être à la hauteur de ce signifiant qu'il élit inconsciemment et qui devient la condition de son être sous peine de connaître la honte, de faire l'épreuve de ce que Lacan nommait une « *hontologie*, orthographiée enfin correctement »¹². La honte ainsi pensée percole dans toute l'œuvre de Genet et ce qu'il admire précisément chez les Palestiniens des camps, c'est leur capacité à « s'arracher » à son emprise :

« par la beauté entendons une insolence rieuse que narguent la misère passée, les systèmes et les hommes responsables de la misère et de la honte, mais insolence rieuse qui s'aperçoit que l'éclatement, hors de la honte, était facile. » (ED, p. 200)

(10) Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 198.

(11) Gil Caroz, « Honte et obscénité », <<https://www.attentatsexuel.com/honte-et-obscenite>> (page consultée le 9 juillet 2020).

(12) Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1991, p. 209.

Il ne s'agit pas de vaincre l'ennemi, le semblable, ni d'obtenir une reconnaissance politique ; l'arrachement à la honte se comprend plutôt comme soustraction à l'ordre de la loi. C'est par ce mouvement que les Palestiniens déjouent la logique de l'appartenance, qui a partie liée avec l'exclusion, au profit d'une éthique de l'exil.

Le motif de la honte structure semblablement la fable des *Paravents*. Le fil rouge de l'action des premiers tableaux, c'est la honte qu'éprouve Saïd d'avoir épousé une femme si laide : il est la risée de tous et se bat, à cause d'elle, parce qu'on se moque de lui. C'est la honte qui le conduit à travailler dans le vignoble d'un colon (quatrième tableau) : il veut gagner de l'argent pour acheter une plus belle femme tout en restaurant l'honneur de Leïla en payant « son père pour la honte du divorce » (TC, p. 597). C'est la honte également qui le conduit en prison (cinquième tableau) : il a volé Taleb pour payer la traversée et rejoindre l'Europe, toujours dans le même esprit. On reconnaît donc la logique imaginaire de l'exclusion — mais la honte change progressivement de valeur. Au cinquième tableau, La Mère furieuse s'en prend à Taleb, dont la plainte la condamne à la honte. Celui-ci, « honteux d'être un volé » (précise le commentaire de Genet, TC, p. 604), essaie maladroitement de s'expliquer puis conclut : « J'ai retiré ma plainte » — à quoi la Mère répond :

« Retiré ? (*Menaçante* :) Tes plaintes sont plaintes pour l'éternité. » (TC, p. 601)

La honte afflige le sujet comme une tache ineffaçable, une dette impayable, parce qu'elle prend vigueur au regard de l'Autre, au-delà du semblable, ce que confirme la réaction de Saïd, qui tente de régler sa dette en se présentant chez le Cadi, magistrat musulman qui « rend » la justice qu'il a « reçue » de Dieu (TC, p. 611). « Je ne demande qu'à purger », dit Saïd (TC, p. 614), mais, quand vient son tour, « Dieu s'est cassé, tiré, taillé », déplore le Cadi (TC, p. 614). Saïd reste ainsi dépossédé de toute possibilité de s'amender, de prendre en charge son destin. Exclu par sa communauté, le voici aussi abandonné de Dieu ! Il fait littéralement l'épreuve du manque de ce signifiant fondateur qui, seul, pourrait le sauver. Le huitième tableau est plus explicite encore : Si Slimane est mort en héros et les femmes doivent le pleurer. La Mère, pleureuse attitrée (membre de la communauté à ce titre), se voit chassée par les autres femmes, à cause de Saïd. Elle s'adresse alors au Mort, qui confirme ce que les autres femmes ont avancé, à savoir que c'est lui qui la renie : mise à la porte du monde des vivants, ses semblables, la voilà mise à la porte du monde des morts. Elle se retrouve sans lieu, radicalement exilée, et c'est alors que resurgit dans son propos la question de la honte. C'est l'impossibilité de solder la dette, d'échapper à l'« hontologie », qui va susciter le choix inverse que va effectuer la famille des Orties : puisqu'il s'avère impossible d'effacer la tache et de revenir dans la communauté, elle va choisir l'exil, s'identifier au rien, tout en « s'arrachant à la honte » par son « insolence rieuse ».

Dans *Les Paravents*, Genet aborde donc la question, alors brûlante, du colonialisme, mais il en propose une analyse inédite et en dévoile l'impensé fondamental. David Van Reybrouck a très justement observé, à propos du Congo, que le

signifiant-maître de la nation est bien la condition du colonialisme, bien plus que l'industrialisation ou le libéralisme :

« Quand on ne jure que par le libre-échange (ce qui était le cas de tous les industriels de l'époque), on ne s'intéresse pas à une approche aussi protectionniste que la possession d'un territoire outre-mer. L'industrialisation à elle seule ne peut expliquer l'avènement du colonialisme. [...] Non, il fallait un autre facteur pour provoquer la fièvre coloniale : le nationalisme. »¹³

Genet l'a bien compris, qui met à l'avant-plan les enjeux symboliques du conflit (d'où, sans doute, l'effet incendiaire de sa pièce). Colons et pouvoirs locaux, légionnaires et révolutionnaires obéissent à une même logique, celle des slogans et des bannières. Lutte de prestige dont témoigne l'héroïsation de Si Slimane, mort pour la cause, à qui l'on prépare des funérailles presque « nationales ».

Mais Genet n'en reste pas là : dès le premier tableau, il fait passer cette rivalité entre des communautés pensées comme nations (et donc la question coloniale) à l'arrière-plan, au profit d'une mise en cause plus radicale de cet ordre. Genet fait de Saïd un continuateur de Si Slimane, mais qui choisit la voie de l'anti-héroïsation, anéantissant progressivement l'idée même de communauté et révélant à tous le dessous des cartes. Telle est l'opposition qui structure la pièce : entre ceux dont le discours est régi par le signifiant-maître de la nation et ceux qui en dévoilent le caractère fictif et le réduisent à rien. La famille des Orties est le centre irradiant ou plutôt le trou noir de la pièce parce qu'elle choisit la voie du rien. Voie éminemment paradoxale, car comment échapper à la communauté, à sa loi, comment ne pas appartenir (puisque l'appartenance est impérative) ?

Une dramaturgie et une scénographie exiliques

La construction très originale des *Paravents* peut s'interpréter comme une tentative de réponse à cette impasse : comment mettre en scène, donner à voir et à entendre, cette trajectoire qui entend échapper à l'ordre signifiant et refuser toute forme d'identification ?

Le titre de la pièce renvoie à un choix scénographique, ce qui est exceptionnel (Ionesco effectue un choix similaire dans *Les Chaises*, quoique le procédé diffère quelque peu : les chaises sont aussi un objet dans l'univers fictionnel de la pièce, là où les paravents n'ont qu'une fonction scénographique). En première analyse, les paravents remplissent une fonction indicative (ils sont comparables aux écrans élisabéthains, permettant de multiplier l'espace fictionnel et de passer rapidement d'un lieu à un autre ; ils servent également de support graphique) et opèrent comme des praticables (ils construisent un espace modulable). Mais Genet complexifie progressivement leur usage : au départ, chaque tableau est situé dans un espace identifié, que délimitent quelques paravents ; à partir du neuvième,

(13) David Van Reybrouck, *Congo, une histoire*, traduit du néerlandais par Isabelle Rosselin, Arles, Actes Sud, 2012, p. 55.

chaque tableau donne lieu à une circulation entre plusieurs espaces. Les paravents acquièrent alors une fonction structurante : ils découpent l'espace, le configurent, instaurent des délimitations et des distinctions significantes, autorisent ou interdisent des circulations, opèrent comme des frontières mais aussi comme des seuils, jusqu'à symboliser le passage de vie à trépas : à partir du quinzième tableau, des ombres « *crèvent le papier, passent à travers* » (TC, p. 703). Ils produisent également un espace hiérarchisé, Genet jouant aussi sur la hauteur en prévoyant des estrades sur lesquelles les paravents sont disposés. Ils sont enfin manipulés à vue par des machinistes : en particulier, certains paravents ont plusieurs branches et sont déplaçables et repliables.

Genet utilise en somme les paravents sur un mode topologique : ils construisent un espace abstrait et structurant, qui ne représente pas, mais qui instaure des relations logiques entre des places occupées par des personnages (on en compte 62 !) ou des groupes de personnages. Le procédé atteint sa plus grande complexité au seizième et dernier tableau, où Genet distingue neuf espaces, ce qui le conduit à rédiger des scènes numérotées à l'intérieur de ce tableau.

Significativement, cette complexification du dispositif des paravents s'opère à un moment précis : au onzième tableau, c'est-à-dire lorsque la famille des Orties choisit l'exil en réponse à l'exclusion qu'elle subit. Leïla a volé pour rejoindre Saïd en prison, elle lui fait part de son travail de perfectionnement dans le vol et la mendicité, que le spectateur a pu découvrir dès le neuvième tableau. Leïla y apparaît dans un espace désaffecté, le long d'un rempart. Elle a volé des objets, qui ne lui servent à rien : que faire d'une lampe quand il n'y a pas d'électricité (TC, p. 623) ? De plus, elle ne peut se les approprier en les cachant puisque la famille des Orties n'a plus de « cabane » (TC, p. 623) : « On en est réduit au dépotoir, à la décharge publique, et ce sera facile de nous accuser », lui reproche la Mère (TC, p. 623). Sans usage (comme ces objets qu'elle dérobe et avec qui elle converse), sans fonction, sans place dans la communauté, Leïla se fait littéralement déchet, détrit ; elle incarne la position du résidu, de ce que Lacan a nommé « l'effet de rejet du discours, soit l'objet *a* »¹⁴, pour identifier cette part du sujet qui échappe à l'emprise du signifiant, à la loi commune, et où s'enracine sa singularité.

L'évolution de Leïla dans la pièce, et de la famille des Orties à sa suite, révèle son désir, non d'affronter la communauté, mais de se soustraire au discours, ce que confirme l'arrivée du Gendarme, que Genet compare significativement à, « sinon Dieu, un archange au service de Dieu » (TC, p. 629). Il est mandaté pour récupérer une pendule que Leïla a dérobée. Commence un dialogue qui vire rapidement au non-sens joyeux, entre calembours et éclats de rire, avant que le Gendarme ne se reprenne, reprenne place dans le discours, et commente significativement la situation :

« En métropole, c'est trop d'avoir à soi un objet éborgné, mais en remplir sa maison ce n'est plus de saison. Votre taudis, [*sic*] n'est pas une maison, c'est vrai, mais c'est comme si c'était votre maison. Vagabonds ! On est venu chez vous avec la civilisation et vous continuez à vivre en vagabonds. Même pas sous les

(14) Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 48.

ponts ! au pied des ruines. Tout. On vous apporte tout : les écoles, les hôpitaux, la gendarmerie et pour vous tout ça n'est rien. Du vent. Du sable. Un verre cassé, une pendule ébréchée... » (TC, p. 627)

Autant de qualifications qui identifient Leïla et la famille des Orties aux Palestiniens des camps, « détritiques des nations "assises" », dont Genet parlera dans *Un captif amoureux*. À la roseraie, que les colons ont implantée pour s'appropriier le territoire conquis en lui donnant valeur de terroir, répond le taudis de la famille des Orties, vouée à la déterritorialisation. La seule place possible, désormais, c'est le « gnouf » (TC, p. 623), la prison, où Leïla rejoint Saïd et où ils connaissent la « douceur » et l'« extase » de la « déroute » (TC, p. 638). Elle n'est plus le lieu de la loi et de l'exclusion, mais une vacuole au cœur même de la communauté dès lors que Saïd et Leïla dévoilent l'inanité du signifiant-maître que la prison est censée représenter. Exclue, elle remplissait la fonction sacrificielle du bouc émissaire (qui renforce la communauté) ; le choix de l'exil, initié par Leïla, les transforme en force d'anéantissement, tel ce « figuier maudit » évoqué au cinquième tableau, un arbre d'origine antillaise qui marcotte au point de faire le désert sous lui.

Le dispositif dramaturgique et scénographique conçu par Genet traduit cette transformation. Les paravents, par leur fonction topologique, génèrent une dramaturgie qu'on peut qualifier, pour reprendre le terme d'Edward Saïd, de « contrapuntique »¹⁵. À partir du onzième tableau, Saïd et Leïla disparaissent de la scène et en deviennent, pour ainsi dire, le centre absent, autour duquel tous les discours gravitent. Dans le même temps, le discours colonial, bien structuré jusque-là — entre domination occidentale et appel révolutionnaire — par le signifiant-maître de la nation, semble voler en éclats. Les symboles métonymisant ce signifiant, comme le fameux « gant de pécarier », perdent leurs « vertus de vigilance », au point d'entamer l'adhésion, jusque-là infaillible, de M. Blankensee : « ces cons finiront par nous rendre intelligents. » (TC, p. 636) Parallèlement, la pièce elle-même se délite autant qu'elle se complexifie, n'étant, pour ainsi dire, plus orientée. Diverses positions sont alors mises en scène, qui ne convergent pas, n'entrent pas en dialogue, fût-il conflictuel, au sein d'un même espace ; elles se disséminent plutôt, sans prétendre à aucune résolution, au sein d'un de ces vastes jeux de miroirs dont Genet a le secret. Le procédé très étonnant du chevauchement des répliques suggère avec force cette mise en cause de l'idée même d'un sens commun — d'un sens de la communauté. L'heure est au brouhaha, que renforce la démultiplication de l'espace par le dispositif des paravents.

Par ailleurs, Genet confère parfois aux paravents une fonction d'écran pour susciter la promesse d'un dévoilement, d'une découverte, au sens premier du terme. Jouant sur la profondeur de la scène, il dispose les paravents comme autant de rideaux successifs à traverser pour découvrir l'envers du décor. Cette dialectique du dévoilement est centrale dans la pièce, notamment au travers du motif du voile musulman que Genet exploite de manière très personnelle : voilée pour cacher sa laideur, Leïla évolue, non vers le dévoilement, mais vers la quintessence du voile, celui qui n'est que trous, c'est-à-dire qui masque moins quelque chose qu'il fau-

(15) Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil (et autres essais)*, trad. C. Woillez, Paris, Actes Sud, 2008, p. 256.

drait cacher qu'un rien qu'il est impossible de figurer. Elle a récupéré, parmi bien d'autres objets, une couverture, dont la Mère précise la fonction au Gendarme stupéfait :

« Ce qui l'intéresse, c'est les trous. Plus il y en a et plus la couvrante lui convient. Et même ce qui lui convient le mieux c'est de s'entortiller pour la nuit dans un trou. L'idéal serait qu'elle en trouve un où il ne passerait qu'un vent du nord et une odeur de purin. » (TC, p. 628)

Cette quête répond au patient travail de Warda au bordel : le soin extrême qu'elle accorde à sa parure n'implique aucune considération du regard de ses semblables, qu'elle méprise ; elle se pare comme on embaume un mort, pour s'identifier à ce rien fondateur, pour rejoindre la vérité de sa condition humaine, à savoir la mort. Ce qui est, elle y insiste, le travail de toute une vie :

« Une putain ça ne s'improvise pas, ça se mûrit. J'ai mis vingt-quatre ans. Et je suis douée ! » (TC, p. 585)

À l'extrême opposé, on trouve M. Blankensee, entièrement inféodé au signifiant-maître de la nation : lui aussi se pare (de coussinets pour gonfler son cul et son ventre), mais pour incarner le type français et pour impressionner les Arabes !

Ce qui oriente la trajectoire de la famille des Orties, c'est bien le désir de se soustraire à l'emprise de ce signifiant, de ne pas appartenir, ce qui ne va pas de soi, comme Genet le montre dans toute une série de scènes. Le bordel, par exemple, va être récupéré et instrumentalisé par le conflit, au grand dam de Warda, qui comprend bien la déchéance que fait subir le conflit colonial à son ambition de n'être rien et donc d'être universelle ; elle se voit condamnée à devenir l'image de la putain française, de la France ennemie, que les Arabes viennent posséder à travers elle. La quête de la famille des Orties demeure quant à elle suspendue : la pièce s'achève sur la mort de Saïd, mais sans qu'on sache s'il a vraiment réussi à disparaître, à se soustraire à la communauté : « Alors, où il est ? Dans une chanson ? », s'interroge la Mère — à quoi « *Kadidja répond par un geste dubitatif.* » (TC, p. 737) La « seconde fin » (pour reprendre l'expression de Paule Thévenin¹⁶) que Genet avait écrite, mais qu'il n'a pour finir pas conservée, éclaire fort bien les termes du problème : le risque que court Saïd, c'est d'être à son tour récupéré, comme le bordel, comme sa mère (« Et à cause de cette anicroche, le conseil municipal aurait l'idée de donner mon nom à la place de la mairie : j'en suis brisée, Saïd... », TC, p. 1251). Le Sergent, qui va « gagner [sa] plaque » de rue (TC, p. 737), lui promet de « reluire » (TC, p. 736) comme lui. La Mère, au contraire, l'enjoint à aller jusqu'au bout :

« Je t'ai mis au monde. Sauve-toi. Ne te laisse pas peloter ni par la vieille [Ommou, qui veut le sanctifier, en faire un nouveau Si Slimane] ni par les soldats. Ne sers ni les uns ni les autres, ne sers à rien. Je crois qu'ils vont faire une chanson sur toi. Les paroles sont écrites. La musique, on la fredonne. Elle est dans l'air (*elle hurle.*) Saïd, brise l'inspiration, envoie péter... » (TC, p. 1251)

(16) Citée par Michel Corvin, TC, p. 1251.

Toute la difficulté pour le dramaturge consiste, on l'aura compris, à dévoiler ce rien, ce signifiant fondateur manquant sans le représenter — ce qui reviendrait à en dénier la vacuité. Leïla, dont le nom signifie « nuit », comme le signale Michel Corvin (TC, p. 1286), incarne ce paradoxe en perfectionnant, sous la conduite de la Mère, sa quête de l'invisibilité — dont le Gendarme relève toute l'ambiguïté :

« Les musulmanes ! Si je les connais, vos astuces ! Un jour [...] de carnaval, avec un drap et un torchon, je m'étais déguisé en moukèrè, en fatma ; d'un coup, d'un seul j'ai compris votre mentalité. Tout dans l'œil. » (TC, p. 628)

Le voile a pour effet de réduire celle qui le porte à son œil en la soustrayant au regard des autres, de la rendre voyante et invisible. À ce titre, la femme voilée sollicite le regard de la communauté, lui indiquant que ce qui compte réside au-delà de l'écran des apparences. Le dispositif scénique des paravents, par sa fonction d'écran, permet lui aussi de faire droit à ce trou dans l'ordre signifiant qui régit la communauté, sans le représenter : les paravents ne montrent rien, n'ouvrent sur rien, mais circonscrivent topologiquement ce trou autour duquel gravite la communauté. C'est pourquoi la mort est l'horizon de toutes les pièces de Genet : elle est ce qui demeure quand tous les signifiants-maîtres ont été mis à bas, la condition de toute vie. C'est ce que découvrent tous ceux qui franchissent l'ultime paravent, le seuil de la mort. Tous ont la même réaction :

« Eh bien ! [...] Par exemple ! [...] Et on fait tant d'histoires ! » (TC, p. 695-696, par exemple)

Cette dialectique structure très clairement le quatorzième tableau, où a lieu la fameuse scène des pets qui scandalisa tant les contemporains de Genet. Pour rendre hommage à leur lieutenant, mort dans l'exercice de ses fonctions, les légionnaires décident, puisqu'il ne pourra reposer « en terre française » (TC, p. 699), de lui faire « respirer[r] en mourant un peu d'air de chez nous... » (TC, p. 699). Chacun y va d'une petite bouffée de son terroir pour offrir au lieutenant « une chambre mortuaire de chez nous » (TC, p. 700), l'essence de la nation : il s'agit littéralement de combler l'absence ! Mais tout cela se déroule sous le regard des morts, dont la Mère et Kadidja, lesquelles sont prises alors d'un formidable rire et constatent :

« C'est les vérités... ah !... ah ! ah ! ah !... qu'on ne peut pas démontrer ah ! ah !
(*Le rire paraît inextinguible.*) C'est les vérités qui sont fausses ! [etc.] » (TC, p. 700)

Les Paravents, c'est une vanité, mais une vanité comique, où le rire s'empare de celui qui, s'exilant, se libère des signifiants-maîtres qui l'aliénaient tout en s'arrachant à la honte.

Conclusion

Dans *Les Paravents*, Genet s'attache donc à faire passer le spectateur d'une logique attendue, qui est celle de la domination et de l'exclusion, à une autre, que le

concept d'exil permet de mettre en lumière. Cela passe par un travail d'assouplissement mental auquel participent tant l'écriture de la pièce que la scénographie projetée que son titre annonce.

En découle une autre forme de provocation que celle qu'on prête habituellement à Genet. Elle ne tient pas à son refus de se conformer à la morale dominante, mais relève plutôt d'une énonciation qu'on peut comparer au blasphème, dès lors qu'elle touche à la position sacralisée de l'idéal — position qui préside à toute communauté, quelle qu'elle soit — et à la honte qu'est censé éprouver celui qui ne serait pas à la hauteur de cet idéal.

Dans son commentaire du neuvième tableau, Genet précise cette relation qu'il entend instaurer avec le public :

« Les acteurs, pour jouer — mais ce que j'écris vaut pour toute pièce —, doivent essayer de rentrer en eux-mêmes, d'être "absents à la salle" comme on est absent au monde. Je crois, finalement, que c'est l'absence d'éclats de leurs regards qui rendra compte de cette concentration en eux-mêmes, sur laquelle je compte. Encore plus qu'ailleurs, dans cette scène, les acteurs ne doivent pas "jouer avec le public".

Mais, durant toute la pièce, leur "absence à la salle" doit être sensible, presque offensante pour le public. » (TC, p. 629)

Il en appelle en somme à la théorie du quatrième mur, mais au nom d'une exigence singulière : il ne s'agit pas d'instaurer, par le théâtre, une communauté imaginaire identifiée à quelques signifiants-maîtres, pas plus que de la diviser en contestant ceux-ci ; l'enjeu est bien d'emmener le spectateur ailleurs, de lui faire traverser le rempart des paravents et des apparences. Si effet de provocation il y a, il ne sera que la conséquence de ce projet exilique de Jean Genet, relayé par le jeu « presque offensant » des acteurs.