

La lumière dans la perspective dramatique de Jean Genet

Mahtab BOLOUKI

Université Shahid Beheshti

e-mail: rashidian@sub.ac.ir

Résumé

Parmi les motifs qui transforment les personnages genétiens en des présences absentes, la lumière détient une double valorisation. Lorsqu'elle agit sur ces derniers, elle les transforme en apparences pures en leur permettant, en tant qu'agent de pureté, d'acquiescer leur image désirée. Lorsqu'elle intervient dans la pièce comme élément indispensable de la mise en scène, en submergeant simultanément salle et scène, elle se présente comme un agent de vide dans la dramaturgie genétienne.

La lumière vacante des pièces permet ainsi aux personnages de retrouver leur essence dans les apparences purifiées, transformant leur monde profane en un univers dont l'Ordre va à l'encontre de celui de la réalité.

Mots-clés: lumière, vide, perspective, pureté, invisible, essence

"Rembrandt le premier me dénonça.
Rembrandt ! Ce doigt sévère qui écarte
les oripeaux et montre...quoi? Une infinie,
une infernale transparence. "

Jean Genet

I. Introduction

En visant l'annulation des repères de la réalité et de là, en s'attaquant à la représentation de la réalité sur scène-ce qui était de convention dans la plupart des pièces *bourgeoises* écrites et jouées au début du XXe siècle-Genet tente, par sa célèbre formule de "l'architecture du vide", de démanteler toute la structure de la dramaturgie canonique. Par la mise en abyme théâtrale et le jeu de l'équivoque, brouillant à vertiges les niveaux de jeu et les domaines de l'illusion et de la réalité, il annule les conflits, suspend la dynamique des pièces et abolit la notion traditionnelle de fable. Or, dans sa visée de prévalence du vide de la réalité sur scène, le personnage dramatique ne peut nullement être épargné: le voilà dévidé de toutes connotations psychologiques, fixé sur scène comme un signe aussi loin que possible de la réalité. Toutes attaches coupées ainsi avec la réalité, les personnages deviennent alors des apparences qui ne montrent que le vide de la réalité psychologique sur scène.

Parmi les motifs qui transforment ces présences déjà absentes en apparences pures, mis à part l'air et le feu, la lumière acquiert une double valorisation dans l'œuvre de Genet. Lorsqu'elle agit, au niveau des personnages, elle fait office d'agent de pureté qui permet à ces derniers de retrouver leur essence dans les apparences désirées; lorsqu'elle s'applique à la scène comme un élément indispensable de la théâtralité, elle agit très souvent comme un agent de vide qui submerge aussi bien la salle que la scène.

II. La lumière, agent de pureté

Claire, l'un des personnages principaux des *Bonnes*, dont l'être est purifié par sa projection dans l'apparence de Madame, rayonne pendant la nuit, de sorte que Solange réussit à l'épier:

“Solange, *ironique*: Oh ! Mademoiselle ne s'est jamais promené ! Enveloppée dans les rideaux ou le couvre-lit de dentelle, n'est-ce pas? Se contemplant dans les miroirs, se pavanant au balcon et saluant à deux heures du matin le peuple accouru défilé sous ses fenêtres. Jamais, non, jamais?

Claire: Mais, Solange...

Solange: La nuit est trop noire pour épier Madame. Sur ton balcon, tu te croyais invisible [...]”. (Genet, 1968: 148)

Si Claire projette cette lumière de l'apparence pure, elle réussit aussi à discerner chez sa soeur, la deuxième bonne au service de Madame, cette même métamorphose: elle aussi s'est identifiée illusoirement à la meurtrière de sa patronne et ne peut imaginer sa marche pénitencière autrement que sous la lumière du soleil de midi doublée par celle d'une torche et intensifiée par le rayonnement glorieux de celle qui a assumé entièrement son rôle. En effet, Claire est un être nocturne alors que Solange brave la lumière qui met son essence à nu. D'ailleurs, Claire constate à son propos:

“Claire: [...]Ah ! si tu te voyais, Solange. Le soleil de la forêt vierge illumine encore ton profil. Tu prépares l'évasion de ton amant [...]”. (Genet, 1968: 152)

Cependant la lumière accable Claire au point où, à un moment, elle presse sa soeur de faire de l'ombre:

“Claire: Laisse-moi. Fais de l'ombre. Fais un peu d'ombre, je t'en supplie.

Solange éteint”. (Genet, 1968: 156)

Ce clair-obscur où vit Claire révèle bien ses hésitations dans l'assomption de l'apparence qu'elle désire et craint simultanément. Le projet

de meurtre de Madame la tente mais l'épuise de sorte que dans ses moments d'adhésion totale, elle rayonne, et lors de ses chancelllements, elle fuit la lumière. Madame, par contre, émet naturellement de la lumière, tant son essence se reflète dans son apparence, une apparence recherchée, composée avec soin. Elle brille même dans ses moments de peine:

“Solange: [...] Tu l'as vue? Sa peine étincelante des feux de ses bijoux, du satin de ses robes, des lustres ! [...]”. (Genet, 1968: 153)

Cependant elle soupçonne un complot dissimulé:

“Madame: [...] Qui a pu envoyer ces lettres? Aucune idée, naturellement. Vous êtes comme moi, aussi éberluées. Mais la lumière sera faite, mes petites. Monsieur saura débrouiller le mystère [...]”. (Genet, 1968: 164)

La lumière évoquée ici est de nouveau un agent de pureté qui en éliminant les fausses apparences des deux bonnes mettra en évidence leurs apparences pures, leurs apparences *essentiels*. D'ailleurs les deux bonnes craignent aussi la lumière qui, ayant surpris la réalisation de leurs illusions, finira par les dénoncer:

“Solange: [...] tout va parler. Claire. Tout nous accusera. Les rideaux marqués par tes épaules, les miroirs par mon visage, la lumière qui avait l'habitude de nos folies, la lumière va tout avouer [...]”. (Genet, 1968: 155)

Si les deux bonnes hésitent dans l'assomption de leurs apparences rêvées, les personnages du *Balcon* qui viennent se déguiser et jouer des rôles dans la maison d'illusions de Madame Irma, sont en revanche ceux parmi les créations de Genet qui excellent dans l'art de l'apparence:

“L'Evêque: Personne ne pouvait nous reconnaître, nous étions dans les dorures. Aveuglé, tout le monde en avait un éclat dans l'oeil...”. (Genet, 1968: 110)

Les habitués de la maison d'illusions métamorphosés en nouveaux personnages sont dévidés, par leur apparition en public, de leur matière quotidienne, et non seulement ils noient le peuple dans la lumière

somptueuse de ces apparences pures si longtemps désirées, mais sont eux-mêmes submergées par elles de sorte qu'ils oublient leur véritables identités. Or, ce phénomène ne se limite pas à ceux qui ont réussi finalement à acquérir des statuts gouvernementaux dans les jeux organisés par Mme Irma. Celui qui vient jouer chez elle le rôle d'un petit vieux à l'état délabré est aussi ivre de joie lorsqu'il réalise son voeu le plus profond:

“La porte s’ouvre un peu et par l’entrebâillement passent la main, et le bras d’Irma, qui tient un martinet et une perruque très sale, hirsute.

La Fille les prend. La porte se referme.

Le visage du petit Vieux s’illumine.

Le Vieux sort de sa poche un petit bouquet de fleurs artificielles. Il le tient comme s'il allait l'offrir à la Fille qui le cravache et le lui arrache d'un coup de martinet.

Le visage du petit Vieux est illuminé de douceur”. (Genet, 1968: 63)

Le plaisir de celui qui joue au petit Vieux réside dans l'abjection et le maltraitement. Plus il est humilié, plus pure devient l'apparence qui l'illumine. Les actrices de Mme Irma sont aussi à la recherche de cette pureté de l'apparence et Carmen est définitivement de celles qui a achevé le mieux cet état, tant elle a fondu ses rêves dans l'apparence des rôles joués. En effet, Irma l'encourage dans cette direction:

“Irma: [...] Mais tu as raison, mon chéri, d'exalter ton métier et d'en faire une gloire. Fais-le briller. Qu'il t'illumine si tu n'as que lui”. (Genet, 1968: 75)

Si la lumière des apparences est éclatante dans *Le Balcon* ou *Les Bonnes*, elle est terne dans le cas des noirs:

“Village, *un genou en terre*: [...] Oh, si je n'étais né en esclavage ! Une étrange émotion m'eût bouleversé, mais nous nous déplaçons, vous et moi, à côté du monde, dans sa marge. Nous étions l'ombre, ou l'envers des êtres lumineux... ”. (Genet, 1979: 99)

Par la force de l'amour, Village et Vertu, les deux amoureux des *Nègres*, ont achevé le statut des apparences pures mais par leur marginalité raciale, la lumière qui émane de cette essence créée grâce à l'alchimie de l'amour, est terne. Cependant, Félicité, la Reine des noirs, présente une nouvelle interprétation de l'ombre qu'émettent ses semblables:

“Félicité: Au-delà de cette nuit foudroyée, fragmentée en millions de Noirs tombés dans la jungle, nous étions la Nuit en personne. Non celle qui est absence de lumière, mais la mère généreuse et terrible qui contient la lumière et les actes”. (Genet, 1979: 143)

Dans le cadre de cette conception dialectique, l'obscurité n'est point l'opposé de la lumière mais le bassin où elle prend naissance. Ainsi, malgré leur couleur, les apparences pures, porteuses de lumière, sont les Nègres qui exaltent leur négritude, et non les Blancs. Et nous pouvons affirmer dans ce cas avec Bachelard que “*parfois le feu brille sans brûler; alors sa valeur est toute pureté*”. (Bachelard, 1992: 180)

La lumière des apparences nègres est encore plus pure que celle des Blancs car elle naît des ténèbres. En effet, toutes les répliques concernant Boule de Neige, le fameux criminel nègre de *Haute Surveillance*, idole de la forteresse, fixent l'obscurité comme source de lumière:

“Lefranc, [...]: *C'est un sauvage, un noir, mais qui jette des éclairs, [...]*”. (Genet, 1968: 184)

“Lefranc: *Boule de Neige? [...] Il brille, il rayonne. Il est noir et il éclaire les deux mille cellules*”. (Genet, 1968: 184)

“Lefranc: [...] Il fait de l'ombre. Personne ne peut le détruire, aucun détenu l'éteindre”. (Genet, 1968: 184)

Boule de Neige confirme le raisonnement de Félicité: il est un noir donc naturellement il émet de la lumière. Cependant, cette lumière très intense provient de la pureté de son apparence. Boule de Neige est entièrement un héros du mal et il a su réaliser entièrement ce désir caché: il

brille, il rayonne, il illumine. En revanche, Yeux-Verts, le criminel blanc de la forteresse, vacille: il a ses moments de regrets, de désespoir. C'est pourquoi cette lumière qui brille sans feu, le quitte et cède la place à l'élément aquatique qui symbolise chez Genet la mort:

“Yeux-Verts: [...] Je ne rayonne plus. Je suis glacé”. (Genet, 1968: 193)

Le rayonnement dont parle Yeux-Verts provient d'un jeu d'identification où les criminels de second ordre essaient de l'imiter comme leur idole. Or, cette constatation arrive au moment où Yeux-Verts vient de dévoiler tout son désespoir et toute sa peur face à la mort. Il a perdu la lumière d'une apparence purifiée; il se sent déjà comme un cadavre.

III. La lumière, agent de vide

La lumière ne se limite pas pourtant à celle émise par les apparences pures. L'autre facette de sa valorisation par Genet, réside l'usage qu'il en fait sur scène. Albert Dichy note à ce propos:

“Peut-être parce que ce théâtre met lui-même en lumière des ombres, aucune ombre ne doit inscrire son relief sur l'espace scénique. Dès sa première pièce, Genet indiquait: “*Eviter les éclairages savants. Le plus de lumière possible*”. [...]

Sur la scène alors, ce n'est pas exactement la lumière qui règne mais plutôt cette “clarté” dont parle Maurice Blanchot pour évoquer l'atmosphère d'un roman de Robbe-Grillet: “[...] *une clarté surprenante, qui pénètre tout, dissipe toutes les ombres, détruit toute épaisseur, réduit toute chose et tout être à la minceur d'une surface rayonnante. C'est une clarté totale, égale, qu'on pourrait dire monotone; elle est sans couleur, sans limite, continue, imprégnant tout l'espace [...]*””. (Dichy, 1976: 128)

En effet, Genet a porté une attention particulière aux indications portant sur la lumière scénique, pour la majorité de ses pièces. *Les Bonnes* font peut-

être exception mais l'interprétation que des metteurs en scène tel qu'un Victor Garcia, ont fait de cet élément, s'inscrit, comme on le verra, dans la conception dramaturgique genétienne. "*Le plus de lumière*" qu'il exige pour la mise en scène de *Haute Surveillance*, trouve son écho dans *Les Nègres* et *Les Paravents*. Pour *Les Bonnes* et *Le Balcon*, la lumière subit dans chaque cas un traitement différent.

Les Bonnes est la seule pièce parmi les pièces majeures de Genet qui ne comportent aucune indication didascalique sur la lumière:

"Genet dit encore "*C'est le soir*". Mais il n'ajoute aucune mention sur l'éclairage de la chambre: est-il donné par une lampe de chevet, par un lustre? Et l'on ne sait si l'immeuble d'en face est éclairé ou obscur". (Touzoul, 1975: 163)

Cependant l'opposition de la lumière luxueuse qui entoure Madame avec les couleurs ternes des robes des bonnes et l'éclat fané de leurs fleurs en papier scande la pièce et Victor Garcia a notamment su tirer profit de ce clair-obscur pour réaliser la lumière intense, idéal de Genet:

"*En plein feu, on utilise une très forte intensité (près de 60 kW), encore accentuée par le décor en plaques d'aluminium qui forme réflecteur. L'abondance des lux répandus sur le plateau, et la réverbération provoquée par la peinture blanche de la salle ont pour résultat de gommer l'architecture scène-salle à l'italienne. Les comédiennes voient alors le public qui les guette comme le feraient les voisins de l'immeuble en face; et le public se trouve souvent aveuglé par le reflet d'un faisceau de lumière renvoyé par une plaque de métal. Il s'établit une sorte de gêne, issue des regards qui se croisent dans cette accablante lumière. En dehors des passages du jeu proprement dit des bonnes, Solange et Claire, revenues à leur vraie condition, sont isolées, ensemble ou séparément, dans des zones de lumière blanche, froide, cernée d'ombre dure*". (Touzoul, 1975: 164)

Cette lumière accablante se répandant sur la scène et la salle, cette lumière isolante mais de même intensité, exposant la misère des deux

bonnes, en supprimant toute ombre, tout contour apaisant, toute hétérogénéité, fonctionne comme un agent de vide, le vide de toute opposition entre la scène et la salle, entre Madame et ses bonnes, toutes mises à nu.

Dans *Le Balcon*, la première didascalie concerne la lumière scénique: “*Au plafond, un lustre qui demeurera le même, à chaque tableau*”. (Genet, 1968: 39) Cependant, de prime abord, le rôle de cette lumière persistante prête à l'équivoque:

“*Quand au lustre, “qui demeurera à tous les tableaux”, sa fonction est éminemment ambiguë. Au fur et à mesure de la pièce, on prend en effet conscience qu’il appartient à la fois au théâtre dans le théâtre (lustre de sacristie, lustre de palais de justice, etc.), au théâtre (éclairage des salons de la maison close) et au théâtre où l’on joue la pièce puisqu’il demeure même au sixième tableau, lorsqu’on sort du Balcon pendant la scène des révolutionnaires*”. (Moraly, 1985: 103)

Cependant, ce lustre éclairant simultanément trois espaces différents imbriqués l’un dans l’autre, n’est-il pas de nouveau un agent de vide homogénéisant scène et salle de même que l’espace des illusions avec celui de la réalité scénique? En fait, Mme Irma n’éteint les lumières, dont ce lustre, qu’à la fin de la pièce au moment où le spectateur est au comble de la perplexité; ne sachant plus comment appréhender la pièce.

A partir du *Balcon*, l’intention de Genet sur l’éclairage est beaucoup plus nettement exprimée. Nous lisons dans les indications du décor pour *Les Nègres* : “*La lumière est une lumière de néon, très violente*”. La lumière de néon, choisie par le dramaturge pour la mise en scène, est en soi une lumière qui s’impose à l’œil et y pénètre. Genet, en la renforçant “*très violente*”(Genet, 1979: 81), semble vouloir lui donner l’intensité des rayons radiographiques qui mettraient à nu aussi bien les personnages que les événements sur scène. Or, cette infiltration s’étend aussi à la salle. Lors de la tirade de Village avant le meurtre, toutes les lumières seront allumées “*y compris les lustres de la salle*” (Genet, 1979: 77) et Genet ajoute : “*les*

spectateurs doivent être inondés de lumière". (Genet, 1979: 77)

Albert Dichy analyse ainsi cette suppression des barrières entre la salle et la scène:

"Les Nègres installe le spectateur dans un rapport nouveau au spectacle et lui accorde un statut que la dernière tirade du Balcon inaugurerait. Désormais le spectateur est tiré de l'ombre honteuse où il était tapi: un projecteur pourra être dirigé sur lui durant tout le spectacle. [...] Le spectateur entre alors complètement dans le champ de conscience du spectacle". (Dichy, 1976: 90)

Il semble cependant que l'intention de Genet concernant cet usage particulier de la lumière scénique, ait été plus profonde qu'une implication plus directe du spectateur dans la représentation. En effet la lumière du lustre dans *Le Balcon* qui par sa présence perpétuée embrassait trois espaces différents et les unifiait dans un état d'équivoque effaçant la différenciation entre le réel et l'irréel, s'est étendue à toutes les lumières du théâtre, supprimant par leur clarté homogène répandue dans la salle et sur la scène, toutes frontières entre la vie réelle et son spectacle, durant le temps limité de la représentation.

Dans ses *Lettres à Roger Blin*, Genet justifie la poursuite de la même esthétique de l'éclairage par un argument se rapprochant des grandes lignes du théâtre de la cruauté:

"Si je voulais ce que vous m'aviez promis, le plein feu, c'est pour que chaque acteur finît avec éclat ses gestes ou son dire, et qu'il rivalisât avec la lumière la plus intense. Je voulais aussi la lumière dans la salle: le cul écrasé dans son fauteuil des spectateurs, leur immobilité imposée par le jeu, c'était assez pour départager la scène de cette salle, mais les feux sont nécessaires pour que la complicité s'établisse. [...]"

Vous devez bien comprendre que cette façon de jouer de l'ombre, de la pénombre et de la lumière est un recours, délicieux et frileux, qui donne au spectateur le temps de s'extasier et de se rassurer. Je voulais la banquise, terre

promise qui aveugle et ne laisse aucun repos”. (Genet, 1968: 258 et 260)

La complicité entre acteurs et spectateurs à laquelle fait référence Genet, révèle de nouveau cet éclairage intense, inondant scène et salle, comme un agent de vide supprimant les barrières, unifiant les différences, entremêlant les champs de conscience.

Si cette lumière définie par Genet comme “*cruelle*” (Genet, 1968: 224), dérange le confort habituel du spectateur, elle place du même coup l’acteur dans un état de tension extrême:

“Si j’ai voulu le plein feu sur scène c’est afin que chaque acteur n’aille pas noyer une erreur, une faute passagère, son épuisement ou son indifférence, dans une salvatrice obscurité. Bien sûr, tant de lumière lui fera mal, mais d’être si fortement éclairé l’obligerait peut-être”. (Genet, 1968: 249)

Ainsi acteurs et spectateurs se retrouvent-ils ensemble dans un espace identique où le plaisir conventionnel d’un spectacle peu exigeant pour les comédiens et peu troublant pour le public cède la place à une agitation bouleversante. Certes, dans les diverses réalisations des *Paravents*, même celle de Blin, des modifications ont été apportées dues à la difficulté de manipulation de l’énorme machinerie scénique conçue par Genet. Il y eut ainsi des baissers de lumière tentant à harmoniser, par exemple, l’entrée ou la sortie des paravents (Corvin, 2000: 302-303). Or, ces variations de l’éclairage n’enlèvent point à la lumière désirée par Genet son rôle d’homogénéisateur étant donné que d’emblée, selon les didascalies, scène et salle sont baignés dans une même lumière.

Outre l’influence du théâtre de la cruauté, il serait possible d’analyser cette conception de la lumière scénique sous l’angle d’une perception beaucoup plus personnelle:

“Dans certains toiles (Monet, Bonnard...) l’air circule. Dans les dessins dont je parle, comment dire...l’espace cicule. La lumière aussi. Sans aucune des conventionnelles oppositions de valeur - ombre-lumière-la lumière irradie et quelques traits la sculptent.” (Genet, 1979: 61)

En effet, pour Genet lorsque l'art atteint son sommet, comme c'est le cas chez Giacometti, il n'en reste que vide et lumière, et les quelques traits qui sculptent la masse lumineuse pourraient facilement y être submergés. Cette conception idéale de l'art s'applique naturellement au théâtre. Au niveau des personnages, Michel Corvin constate en prenant comme exemple le Chef de la Police:

“Pour bien voir le chef de la Police dans la clarté aveuglante de son être, de son Idée d'être, il faut non seulement fermer les yeux [...], il faut lui fermer les siens: il faut qu'il soit mort à la réalité de la chair pour naître à la vérité de l'Idée”. (Corvin, 1996: 120-121)

L'image que le Chef de la Police languit d'acquiescer est le reflet embelli de son être réel, une apparence idéale qui submerge la réalité dans sa lumière. De même, pour les acteurs, Genet préconise un mécanisme identique:

“Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Dans la lumière tu éprouves la nécessité de l'ordonner. 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: nouer ton soulier, te moucher, te gratter, acheter du savon...Mais tu ne t'approches et ne te saisis qu'un instant. Et toujours dans cette solitude mortelle et blanche”. (Genet, 1979:20)

La lumière du spectacle crée ainsi ce vide qui permet à l'artiste de retrouver son essence dans l'apparence. Et Albert Dichy précise au sujet de cette lumière vacante:

“[...] plus on voit, moins “cela” existe, plus l'espace est offert et moins il est donné. La vraie présence, ce n'est plus l'objet, l'acteur, le décor ou l'accessoire: c'est cette froide lumière, cette clarté précise et mystérieuse qui délimite un espace, gèle le temps, n'éclaire rien, n'offre rien qu'elle-même en spectacle”. (Dichy, 1976: 132)

IV. Conclusion

On dirait que Genet aurait désiré qu'il ne reste de ses pièces que la lumière; que le spectateur quittant la salle après l'une de ses représentations n'emporte que le souvenir d'une lumière intense et propice à la révélation des essences.

Le théâtre de Genet essaie ainsi de faire prévaloir dans le quotidien tout ce qui le dépasse, d'extraire du réel tout ce qui a trait à l'irréel, mieux, d'objectiver le subjectif et de subjectiver l'objectif, de rendre visible l'invisible et invisible le visible. Ainsi la quête souvent orphique des personnages genétiens immergés dans la lumière de l'irréalité de leurs apparences rêvées et submergés par la lumière intense et vacante de la scène, transforme-t-elle leur monde profane en un univers sacré dont l'Ordre bouleverse celui de la réalité.

Bibliographie

1. Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard, collection Folio essais, 1992, 190 p.
2. Blin, Roger, *Souvenirs et propos* cité par Michel Corvin in *Les Paravents (Notice)*, Paris: Gallimard, Folio théâtre, 2000, p. 322.
3. Corvin, Michel, " Le théâtre de Genet. Une apparence qui montre le vide" in *Europe*, 74^e année, 808-809, août-septembre, 1996, pp. 110-123.
4. Dichy, Albert, *Le piège du théâtre dans l'oeuvre dramatique de Jean Gene*, 1976, p. 138 (Mémoire de maîtrise, dirigé par Anne Ubersfeld: Université de la Sorbonne Nouvelle: Paris III, 1976)
5. Genet, Jean, *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris: Gallimard, 1968, 276 p.
6. Genet, Jean, *Œuvres Complètes*, tome V, Paris: Gallimard, 1979, 393 p.
7. Moraly, Jean, Bernard, "Le tombeau de Jean Genet" in *Théâtre en Europe*, no 8, Paris, 1985, pp. 101-113
8. Touzoul, Melly, " L'éclairage" in *Les voies de la création théâtrale*, tome IV, Paris, CNRS, 1975, pp. 163-171