

Plume, première année, numéro 3, printemps-été 2006, publiée en hiver 2008 pp. 51-64

Le règne de l'apparence dans l'univers de Genet

Mahtab Bolouki

Université Shahid Beheshti

E-mail: mahtabolouki@yahoo.com

Résumé

Si le règne des apparences fascine Genet comme l'a témoigné sa passion pour le théâtre, néanmoins ce n'est point par pur plaisir que Genet dévide ses personnages dramatiques de leur réalité pour leur accorder une identité autre, qu'ils auront acquiert au prix de leur apparence.

Il s'agit d'un travail systématique de dévidement du réel résultant comme le précise Michel Corvin, en des personnages qui sont des "vides solides", en d'autres termes des apparences qui ne tiendraient rien en commun ni en convention psychologique, ni en caractère mimétique avec le personnage dramatique que le spectateur de théâtre a l'habitude de voir sur scène.

La radicalisation de l'apparence est l'un des moyens qui aurait permis à Genet de déconstruire le théâtre canonique au niveau des personnages.

Mots-clés: Apparence, déguisement, apparence pure, apparence sublime, réalité, vide, essence, être

Introduction

Le règne merveilleux des apparences, voilà ce qui a toujours fasciné Genet. D'ailleurs, il ne peut concevoir l'aventure artistique en dehors de la quête d'une image ; idée majeure qu'il expose, illustre et précise dans *Le Funambule*. La vie personnelle de l'écrivain témoigne aussi de cette recherche des apparences: Abdallah à qui Genet fut à tel point attaché qu'il ne put même pas parler de lui au cours d'un entretien avec Bertrand Poirot-Delpech bien des années après son suicide, a été l'exemple vivant de la réalisation d'une apparence: celle du funambule qu'il n'était pas.

Si la banquise des apparences magnifiées par les lumières et les miroirs avait occupé l'esprit de l'artiste pendant des années, il n'est point surprenant qu'il ait trouvé dans le théâtre l'épanouissement de son génie car non seulement tout théâtre existe par l'affirmation des apparences mais il est aussi le moyen le plus adapté à leur exaltation:

“Le troisième niveau de réflexion et d'écriture concerne le recours au théâtre comme au meilleur moyen d'exalter l'apparence - avec sa valeur d'apparition, d'épiphanie du rien - d'exister sans être, sous le masque d'une fiction”. (Corvin, 1996, p. 115)

Mais Genet, dans sa quête de l'apparence, ne s'arrête pas à la simple représentation sur scène. Par la rupture systématique avec la réalité et sa représentation sur scène, Genet prépare le terrain à ce que Sartre avait nommé “la radicalisation de l'apparence” et qu'il définit ainsi lui-même dans sa célèbre lettre à Pauvert:

“Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils doivent représenter”. (Genet, 1988, p. 816)

Or ces métaphores, ces apparences radicalisées équivalent la réalité. Claire jouant Madame au début des *Bonnes* est aussi réelle que Claire pleurant ses moments de détresse de bonne ou bien, le matelot et son reflet, tous deux présents sur la scène d'*Adam miroir*, sont aussi réels l'un que

l'autre. Si d'habitude, à l'apparence succède la réalité, chez Genet l'apparence étant, dès le départ, pure c'est-à-dire totalement détachée et très souvent, opposée à la réalité (ce que Genet conseille vivement au funambule) à son effacement surgit le vide du réel et non la réalité. L'apparence génétienne ne se place pas à ce premier niveau où l'apparence doit cacher la réalité ; l'apparence est une purification de la réalité au point où elle ne cache que son essentialité:

“Ne prenons surtout pas les personnages de Genet au pied de la lettre. Ils ont beau s'appeler *les bonnes, les nègres*, ils ne sont ni des Noirs, ni des domestiques. Ils en ont seulement revêtu les apparences”. (Dort, 1967, p. 137)

I. Le déguisement

L'apparence génétienne se définit en premier lieu par le costume. L'écrivain précise à propos de Gil, l'un des héros de ses romans qui s'est déguisé en matelot pour voler:

“Le costume de matelot transformait Gil, lui donnait une personnalité étrangère. Il ne se reconnaissait plus. Dans l'obscurité et pour lui seul, il se vêtait avec beaucoup de soins”. (Magnan, 1966, p. 137)

Tous les clients de la maison de Mme Irma éprouvent le même sentiment de dissolution de leur identité réelle dès qu'ils se déguisent et comme ils recherchent, dans cette maison d'illusions, la rupture avec leur réalité quotidienne, les costumes leur sont très chers:

“L'Evêque, regardant ses fripes s'entassant à terre: Ornaments, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible [...]”. (Genet 1968, p. 45)

Pour le client qui joue le rôle de l'Evêque dans la maison close, l'identité

54 Plume 3

réelle est chassée en faveur d'une nouvelle, conférée par une apparence, qui est pourtant plus réelle aux yeux du supposé Evêque car coupée de toute implication dans la réalité. Il semble que cette Figure aspire à une sorte d'absence charnelle où il ne sera défini que par son costume et ses ornements:

“L'évêque, assis dans le fauteuil, au milieu de la scène, d'une voix sourde, mais fervente: [...] Je vous vois venir! (A sa mitre) Toi, mitre en forme de bonnet d'évêque, sache bien que si mes yeux se ferment pour la dernière fois, ce que je verrai, derrière mes paupières, c'est toi, mon beau chapeau doré...C'est vous, beaux ornements, chapes, dentelles...”. (Genet, 1968, p. 40)

En effet, Genet précise cette idée à travers la figure de Sa Sainteté le Pape, dans *Elle*:

“LE PAPE: La pose! Il va donc falloir reprendre la pose? Comme tous les jours. Alors que je ne suis que pose puisque je suis le Pape [...]”. (Genet, 1989, pp. 44-45)

Cependant si le seul but de ces Figures est de figurer, cet acte seul est capable de leur donner leur réalité:

“LE PAPE: [...] Pour le moment, je ne suis plus le Pape - ou ne le suis pas encore - puisque vous ne m'avez pas donné l'attitude ni le geste qui me fixeront en Pape. Donc, je ne suis rien. Etrange état d'ailleurs celui de l'attente de la conception. Je ne suis rien encore. Car en effet, jusqu'à ta décision, j'étais un curieux pape. Pape dans le quotidien, dans le familier, enfin je vais l'être dans l'essence de pape”. (Genet, 1989, p. 46)

L'apparence pure, loin des obligations de la fonction, épanouie dans l'attrait des costumes, définit à elle seule les Figures. C'est pourquoi l'évêque supplie Mme Irma de ne pas lui retirer son appareil afin de prolonger un peu plus ce délice d'altérité.

Les Blancs dans *Les Nègres* qui sont déjà identifiés par des masques, semblent aussi être des figurants dont les sentiments loin d'être authentiques et profonds, sont plutôt des parures:

“Archibald: Silence. S'ils n'ont que leur nostalgie, qu'ils s'en enchantent.

Neige: Le chagrin, monsieur, leur est encore une parure...

⋮

La Reine, se penchant pour interpeller Neige: Est-il vrai, mademoiselle, qu'il ne nous reste que notre tristesse et qu'elle nous soit une parure?

Archibald: Et nous n'avons pas fini de vous embellir. Ce soir encore nous sommes venus travailler à votre chagrin”. (Genet, 1979, pp. 84-85)

Si le chagrin-même est un embellissement pour les Blancs parodiés par les Nègres, pour la maîtresse des bonnes il est le nouveau motif d'une nouvelle apparence:

“Claire: Madame sera très élégante. Son chagrin lui donnera de nouveaux prétextes.

Madame: Hein? Tu as sans doute raison. Je continuerai à m'habiller pour Monsieur. Mais il faudra que j'invente le deuil de l'exil de Monsieur. Je le porterai plus somptueux que celui de sa mort. J'aurai de nouvelles et de plus belles toilettes [...]”. (Genet, 1968, p. 162)

Madame est aussi une Figurante jouant le rôle de Madame, une apparence dont la seule manifestation des sentiments se résume en ses toilettes assorties. Ses robes contiennent en elles seules, tout son être. Tout ce qui l'entoure et lui appartient fait partie d'un appareil, même ses cheveux:

“Claire: Tu as de beaux cheveux. Quels beaux cheveux. Les siens...

Solange : Ne parle plus d'elle.

Claire: Les siens sont faux[...]”. (Genet, 1968, p. 157)

Les Colons et les Légionnaires des *Paravents* sont les descendants de la

56 Plume 3

même lignée de personnages. Ils ont “*le même goût de l’Apparence et de la Beauté, inutiles et inefficaces toutes les deux*” (Corvin, 2000, p. VII). Or dans le cas du coussinet de M. Blankensee, il semble, par le renforcement d’une apparence autoritaire, former une barrière entre le Colon et ses ouvriers:

“Madame Blankensee: Quoi? Ton coussinet? ...La bonne l’a découvert ce matin en faisant la chambre. Elle l’a emporté pour le recoudre.

Monsieur Blankensee, atterré: Découvert! ...Emporté! ...Le recoudre!

...

Madame Blankensee: [...] tu sors?

Monsieur Blankensee: Au milieu de mes roses sans mon coussinet sur le ventre?

Madame Blankensee: C’est la nuit.

Monsieur Blankensee: Raison de plus. Mon coussinet c’est la meilleure part de mon prestige. Mes bottes aussi. Quel parfum auraient mes roses sans mes bottes pour me les faire sentir [...]”. (Genet, 1979, pp. 259-260)

La découverte du coussinet désespère M. Blankensee de même que les bottes ont certes accordé tout le prestige d’un Colon à leur propriétaire et l’ont métamorphosé du même coup en une apparence: son identité est à tel point tributaire du coussinet qu’il ne peut sortir sans lui, même la nuit. De plus, ses capacités sensorielles diminuent aussi sans l’apparat de son apparence.

II. L’apparence pure

Pour Genet, il ne faut pas se trouver dans une maison d’illusions comme Le Grand Balcon pour être fasciné par la magie de l’apparence pure. Même dans un pauvre petit village, les cas abondent notamment ceux des femmes, pures apparences qui feignent la joie ou le chagrin suivant les occasions:

“Chiga: [...] je trouve bien beau finalement de recevoir l’ordre de me

réjouir ou de pleurer sans savoir pourquoi. Mes hommes veulent que mes éclats de rire et mes gémissements soient beaux. Comme je n'ai pas de chagrin - c'est eux qui le portent - ni de joie. Je peux m'appliquer dans mon travail...en douceur..." (Genet, 1979, p. 207)

Le Sergent, réputé pour sa cruauté, peut paraître aussi dévidé d'émotions que les femmes du village. Or son cas est assez complexe. D'une part, il persévère à répandre la terreur de la mort parmi les villageois au point d'inquiéter même ses commandants ; de l'autre, il rêve à coudre ses boutons au bord d'une rivière. L'apparence qui est devenue réalité diffère, dans ce cas, des rêves intimes, comme si le personnage avait achevé à perfection l'apparence qui deviendrait sa réalité aux yeux des autres alors que l'apparence rêvée, chérie, n'avait même pas eu la possibilité de se manifester. Il est possible de voir là une critique du militarisme en général, dont on retrouve des échos dans les souvenirs de l'armée relatés par l'écrivain dans *Un Captif Amoureux*, suggérant que derrière une apparence cruelle se cache peut-être un être bien fragile.

Chantal est aussi devenue une apparence pure à la différence qu'elle a dû, pour cela, quitter l'espace de la maison d'illusions. A plusieurs reprises, Roger se réfère à elle comme "le signe" de la révolte et l'Envoyé la considère comme son incarnation:

"L'Envoyé: [...] L'image de Chantal circule dans les rues. [...] Elle domine les combats. On luttait d'abord contre les tyrans illustres et illusoires, ensuite pour la Liberté ; demain, c'est pour Chantal qu'on se fera tuer. " (Genet, 1968, p. 106)

Chantal par sa nouvelle apparence est toujours aussi irréaliste qu'auparavant. Si les révoltés se faisaient tuer pour la Liberté et qu'aujourd'hui, ils se font tuer pour l'Image que Chantal perpétue, c'est que cette image est aussi illusoire que la Liberté. Chantal, en passant de la maison d'illusions à la réalité de la révolte, est restée une apparence pure car

58 Plume 3

aussi irréelle que le rôle qu'elle jouait si bien auparavant. D'ailleurs, en parlant d'elle-même, elle précise: "Je ne suis rien, que mon visage, ma voix [...]" (Genet, 1968, p. 93) soulignant ainsi l'emblème qu'est devenu son visage et les chants incantatoires que répand sa voix. Roger, le chef des révoltés, croit aussi à cette liquidation de l'essence de Chantal dans son apparence:

"Roger: Cent femmes. Mille et peut-être davantage. Elle n'est plus une femme. Celle qu'on fait d'elle par rage et par désespoir a son prix. C'est pour lutter contre une image que Chantal s'est figée en image. La lutte ne se passe plus dans la réalité, mais en champ clos. Sur champ d'azur. C'est le combat des allégories [...]" (Genet 1968: 94-95)

Pour accomplir son ultime apparence, Chantal s'est défaite de l'image de la femme chosifiée, pour devenir l'image de la déesse inspiratrice de la révolte. Ainsi, le combat des révolutionnaires contre les autorités symbolisé par Chantal, plus qu'un combat d'actions, est l'affrontement des images: de l'apparence de la chosification à l'apparence de la liberté.

Les reines de Genet aussi ne sont pas plus que les supports d'une apparence. Celle du Balcon incarne l'absence qui pour elle est l'ultime prérogative royale, alors que se perpétue l'Image de la Reine. Celle des Blancs dans *Les Nègres* est déjà morte de son vivant:

"La Reine, se levant solennellement: [...] Or sachez-le, nous n'avons démérité que de vous. Il était facile de me transformer en Allégorie, mais j'ai vécu, j'ai souffert, pour en arriver à cette image...[...]" (Genet 1979, p. 154)

La Reine, avant même son exécution, avait souligné son statut d'apparence, achevé par le meurtre répété de ses reflets blancs. Ici, par son propre meurtre, elle est définitivement devenue l'image emblématique qu'elle devrait être.

Les héros du mal génétiques, plongés dans l'abjection, aspirent aussi à

l'apparence pure. Héros ou anti-héros, Saïd par sa persévération dans la trahison, est devenue un emblème, une abstraction hiératique:

“ [...] elle va guider Saïd non vers une réinsertion dans le rang des combattants disciplinés, ni vers un châtement qui effacerait avec sa vie le scandale antirévolutionnaire qu'il représente, mais vers une assomption dans le ciel des emblèmes et bientôt dans les paroles d'une chanson, ce qui est, il faut bien le reconnaître, une forme de récupération. Ommou conçoit la révolte de Saïd comme indéfinie sans doute, mais positive et porteuse d'une vérité incarnée dans un chant: il est le symbole de la révolte permanente et, à ce titre, se dilue en une abstraction qui ne peut laisser ni sur terre ni aux Enfers (c'est-à-dire sur la scène) sa dépouille mortelle”. (Corvin 2000: XXX- XXXI)

Si Saïd vérifie cette affirmation de Genet dans Fragments “Tu ne seras plus, bientôt, que le souvenir de ta beauté. Il en subsistera le chant, puis le chant de ce poème que tu désertes, et plus loin, peut-être, “cette idée de misère infinie” (Genet, 1990, p. 72), sa compagne réalise le statut d'une apparence pure par un engouffrement dans une abjection solitaire. Ainsi, en parlant des orties, se dépouille-t-elle un par un de tous ses sentiments:

“Leila: [...] Il y a elles, et puis plus rien...(Faisant le geste d'accrocher quelque chose d'invisible à un clou invisible.) Ici, j'accroche...ma dignité. Ici..., ma tristesse. Ici..., ma gravité. Ici..., les tisanes: camomille, tilleul...Ici..., ma douceur. Ici...(Un soupir.) Qu'est-ce qui va me rester? (Un silence.) Les orangers sont des arbres qui flambent. C'est joli, une allumette qui a servi. C'est seulement à ce moment-là, quand elle est blanche et noire et un peu tordue par le feu qu'elle a l'air tendre et bon. (Elle refait le geste d'accrocher quelque chose à un clou invisible.) Ici, j'accroche...ma cagoule. Ici...(Un soupir.) Et qu'est-ce qui va me rester? Un sourire”. (Genet, 1979, p. 289)

Leila a achevé une apparence conforme à la réalité laide et méprisante

60 Plume 3

qu'on voulait voir en elle mais elle l'a poussée à un tel extrême qu'elle ne cherche l'approbation de personne. Elle peut seulement craindre un bout de miroir qui lui découvrira son propre sourire:

“Leila: Moi aussi j'ai mis de la bonne volonté à descendre où tu me disais et c'est pas au fond d'une tasse de lait! Maintenant, j'y vais toute seule. Et même, il faudrait presque me retenir par la jupe...

Saïd: Est-ce qu'il y a encore en toi des endroits qui pourraient être salués? Si tu en vois...

Leila: Il y en a sûrement, mais celui qui les saluera - by! by! - aura le coeur bien accroché [...]”. (Genet, 1979, p. 257)

Curieusement, Saïd qui n'arrive pas à croire le fait que Leila n'est plus qu'une apparence, est lui-même présenté à plusieurs reprises comme une ombre ou un spectre:

“Mais on entend la sonnette d'une porte d'entrée qu'on ouvre et qu'on referme. Tout le monde se tait et regarde. Warda se retourne et fait un geste, puis, sauf elle et Malika, tous retiennent une envie de rire. [...]”. (Genet, 1979, p. 177)

Saïd est vu par les acteurs, sans être vu par les spectateurs. Par cette entrée invisible et silencieuse, il s'annonçait déjà comme une apparence spectrale. C'est en effet l'idéal que poursuivent les Nègres dans leur théâtre de cruauté:

“Village: Je ne veux pas disparaître.

Archibald: Comme les autres! Il ne demeurera de toi que l'écume de ta rage. Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer les dents!

Village: Mon corps veut vivre.

Archibald: Sous leurs yeux tu deviens un spectre et tu vas les hanter”. (Genet 1979, p. 101)

A l'exemple de Leila, ayant poussé à l'extrême la réalité qu'on lui a imposée au point de la rendre emblématique, les Nègres exagèrent tous leurs attributs apparents pour devenir des images cruelles et poignantes qui tortureront les Blancs.

III. L'apparence sublime

Les apparences qu'elles soient achevées par contrainte, par haine ou par pur désir de l'illusion coupent avec la réalité quotidienne et dépassent les normes. Elles sont pures, d'après Genet, justement pour cette raison:

“L'Evêque, s'échauffant: Justement. Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie: de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité”. (Genet 1968, p. 118)

Et l'Evêque ajoute un peu plus loin:

“L'Evêque, au Chef de la Police: Vous voyez, il ne rêve plus. La pureté ornementale, notre luxueuse et stérile - et sublime apparence est rongée [...]”. (Genet, 1968, p. 118)

La véritable identité de ces anciens accoutumés de la maison d'illusions devenus maintenant des figures d'autorité réelle, réside bien dans ces apparences qu'ils tentaient de réaliser et parfaire par les jeux de la maison d'illusions. Une fois entrés dans le domaine de la réalité, non seulement leur jouissance mais la pureté de ces apparences sont gâchées par les exigences de la fonction. D'ailleurs, l'Evêque avait bien déclaré, dès le premier tableau, ses sentiments à propos de la fonction:

“L'évêque: [...] Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence...Et pour détruire toute fonction, je veux porter le scandale [...]”. (Genet, 1968, p. 44)

62 Plume 3

Détruire toute implication réelle au profit des apparences pures et sublimes ; voilà ce qui tente Genet dans sa quête des apparences et il dit bien par l'intermédiaire de l'Envoyé: "Ce qu'il y a de beau sur la terre, c'est aux masques que vous le devez". (Genet, 1968, p. 106) Et le dramaturge, en protestant contre la mise en scène du Balcon à Londres, insistera de nouveau sur cette idée: "Le réalisme est moins proche de la vérité que la vérité des faux-semblants...". (Genet, 1990, p. 28)

En effet, pour Genet l'apparence telle qu'il la conçoit détient toute la force de l'être car la fixation en une apparence est un procédé de sublimation. L'exemple du Funambule en est un des plus éminents:

"Le Funambule se rêve homme-oiseau, homme-feu, couvert de plumes, volant là-haut, au sommet du chapiteau. Il va alors par le travail du fil se mettre à la recherche de cette image de lui-même rêvée, que la plupart du temps, il n'atteint pas. Mais "dix secondes, est-ce peu? ", il a cette fougue, cette légèreté, cette fascinante audace. L'image est atteinte. Il est sublime. On l'applaudit. Il n'y a qu'à continuer". (Moraly, 1988, pp. 212-213)

Plus spécifiquement, au niveau des personnages théâtraux, Michel Corvin développe la même idée:

"Apparaître c'est être ; mais cette épiphanie de l'être n'est qu'une apparition, une image.

Le jeu exalte l'apparence et l'apparence à force de "raffiner dans la réflexion de comédie de comédie, de reflet de reflet" se réduit à une quintessence où le personnage est banni au profit de sa fonction, sa fonction au profit du costume [...] et de l'image, plus pure à mesure qu'elle s'irréalise, plus pleine à mesure qu'elle se rapproche de la mort". (Corvin, 1974, pp. 68-69)

Il faudrait cependant noter que la mort pour les personnages genétiens, loin d'être le néant, figure plutôt comme l'un des moyens les plus sûrs de

couper avec le réel pour s'approcher de ce domaine furtif, irréel, accessible le temps de quelques secondes, qu'est le vide, le vide de la réalité. C'est pourquoi Michel Corvin choisit d'appeler ces apparences des "vides solides" (Corvin 1996: 111) tant l'essence de l'être désiré s'est concentré dans ces apparences si éloignées de la réalité.

Conclusion

L'apparence ainsi obtenue par les personnages est pure, découlant d'un détachement recherché de la réalité. L'identité réelle des visiteurs de la maison d'illusions se dissout dès qu'ils se déguisent. Tout l'être de la majeure partie des personnages ne prend réalité qu'avec des déguisements et des parures sur scène. Certains arrivent même à un niveau où ils ne peuvent plus supporter l'extérieur de leur théâtre dans le théâtre, tant l'espace fictif créé à l'intérieur de la scène leur renvoie leur image désirée. L'apparence concentre toute la force de l'être car sa fixation est un procédé de sublimation du réel en irréel.

Or Genet n'arrête point son entreprise acharnée d'abolition de toutes les coordonnées du théâtre mimétique en cette seule fixation des personnages en une apparence. Le jeu de reflets, ce jeu vertigineux de "Reflet- réfléchissant -réfléchi", est la ressource ultime qui a permis à Genet d'atteindre l'abolition du personnage, qui ne tient d'après Genet que par convention psychologique, recherchée depuis ses premières pièces. Si la fable genétienne est déconstruite par le principe de rupture, il ne reste à Genet que d'effacer le personnage dramatique conventionnel par la radicalisation de l'apparence et le jeu vertigineux des reflets afin de s'approcher un pas de plus de cette architecture du vide qu'il vise par son théâtre.

Bibliographie

Corvin, Michel, " Le théâtre de Genet. Une apparence qui montre le vide" in *Europe*, 74^{em} année, no 808-809, août- septembre 1996.
-----, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1974.

64 Plume 3

- Dort, Bernard, *Théâtre public 1953-1966: essais de critique*, Paris, Seuil, 1967.
- Genet, Jean, *Oeuvres Complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1968.
- , *Oeuvres Complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979.
- , " Lettre à Jean-Jacques Pauvert " in *Les Nègres au port de la lune*, Bordeaux, Editions de la Différence, 1988.
- , *Elle, Décines, L'Arbalète*, 1989.
- , *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 2001.
- , *Les Paravents (Edition présentée, établie et annotée par Michel Corvin)*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Fragments et autres textes / préface d'Edmund White*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Entretien par Bertrand Poirot-Delpech*, collections Témoins, 1982.
- Hubert, Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1996.
- Magnan, Jean- Marie, *Essai sur Jean Genet*, Paris, Editions Seghers, 1966.
- Moraly, Jean-Bernard, " Pour Abdallah " in *Les Nègres au port de la lune*, Bordeaux, Editions de la Différence, 1988.
- Piemme, Michèle, "Espace scénique et illusion dramatique dans le Balcon" in *Obliques*, no 2, 3^{em} trimestre 1972.