

Alexandre Romanès et Jean Genet : une rencontre entre le théâtre et le cirque

Dans un colloque non publié qui a eu lieu à Rome en 2006, Alexandre Romanes, poète et directeur de cirque, proposait une réflexion sur « Jean Genet et le cirque¹ ». L'amitié entre les deux hommes est connue mais l'influence circassienne dans l'écriture de Genet l'est moins. Art mineur et déclassé, le cirque intervient autant dans la mise en scène circulaire et étagée des *Paravents*² que dans l'image filée du funambule, métaphore poétique et amoureuse. Attiré par les marginaux, Jean Genet a trouvé dans le monde du cirque tzigane une source d'inspiration continue avant même sa rencontre avec Alexandre Romanes. L'attirance pour le cirque, pour reprendre les termes de Laure Adler, qui intitule ainsi l'entretien qu'elle a avec Alexandre Romanès à l'occasion du centenaire de la naissance de Jean Genet³, entre en résonance avec des thématiques biographiques fondatrices de l'œuvre de Genet. La mise en scène théâtrale, telle qu'elle est envisagée dans ses divers écrits et lettres, se rapproche d'une esthétique circassienne, qui, sans renier le théâtre « à l'italienne » ou le théâtre grec, comme il l'écrit à Roger Blin en 1966⁴ doit être complété par une approche différente, proche de l'expérience du cirque ou du spectacle de rue. Afin de réfléchir sur l'influence du cirque dans l'écriture théâtrale de Genet, nous comparerons le *Funambule*, texte de 1958 que l'on peut rapprocher d'un art poétique qui décrit ce que doit être le spectacle recherché par le poète et *Les Paravents*⁵ écrit en 1961 et créé en 1966 par Roger Blin nous aidant des *Lettres à Roger Blin*, ensemble de notes et conseils sur la mise en scène de la pièce qui fit scandale en 1966. Les deux textes, très proches d'un point de vue chronologique le sont aussi sur le plan esthétique, le recours au cirque comme comparant permet en effet de mieux comprendre ce que recherche Genet dans ses notes au metteur en scène.

Invité par Laure Adler dans son émission Hors-Champs, Alexandre Romanes revient d'abord sur les étapes de sa rencontre avec l'écrivain. Alors que le jeune acrobate finissait son numéro d'échelles libres sur un trottoir parisien, Genet s'énervait de ne pas trouver de taxi pour l'amener à l'aéroport. Alexandre Romanes lui propose de le déposer en camionnette et lorsque Genet rentre du Maroc, il l'appelle pour le rencontrer. Plus tard, dans les dix dernières années de sa vie, Genet est hébergé par Alexandre Romanes à qui il apprend à lire et à écrire et qui, depuis, témoigne de ces moments passés avec le poète.

Attirance pour le vagabondage

¹ C'est aussi le titre d'un article de Jean-Baptiste Moraly, in *Les nègres au port de la lune*, Editions de la différence, Bordeaux, 1988.

² Pièce de 1961.

³ Cycle d'entretiens sur France Culture, *Jean Genet, le contesté, l'incontestable*, 3/10, « L'attirance du cirque », 17/11/2010, 22h15, <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-jean-genet-le-conteste-l-incontestable-310-l-attirance-du-cirque-2010-11-17.htm>

⁴ *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1986, p. 26.

⁵ Les citations sont tirées de l'édition en Folio Théâtre, Paris, 2000.

Les biographes Alber Dichy et Pascal Fouché, auteurs de *Jean Genet, matricule 192.102*⁶, mettent en évidence de nombreux éléments de l'enfance et de l'adolescence de l'écrivain que l'on retrouve dans ses œuvres sous forme de thèmes récurrents. L'un d'eux est certainement le vagabondage et la fugue. Aide typographe chez René de Buxeuil, promis à un avenir certes non pas brillant mais du moins équilibré, le jeune adolescent de 13 ans vole une petite somme d'argent et fuit afin d'être « avalé par la fête foraine » qui s'était installée dans la localité. Ce n'est pas la première fugue de cet enfant de l'assistance qui semble avoir passé son adolescence sur les routes et dans les trains, dans un déséquilibre permanent. Abandonné à sept mois par sa mère qui ne pouvait plus payer la nourrice, Jean Genet est élevé par une famille nourricière dans le Morvan jusqu'à l'âge de 13 ans, âge auquel s'arrête le contrat passé entre la famille d'accueil et l'assistance. C'est alors que ce brillant élève est placé chez René de Buxeuil, place enviable vu la situation du jeune adolescent, et que ses biographes qualifient de « chance » mais que le jeune Genet préfère ne pas saisir.

On est tenté de voir dans le rapprochement de Jean Genet, dans les dernières années de sa vie, de tribus familiales solides bien que différentes, celle d'Alexandre Romanès ou celle d'Antoine Bourseiller, acteur et metteur en scène, une recherche d'un certain « maternage » comme le dit Laure Adler au cours de l'émission citée plus haut. Alexandre Romanès répond de manière catégorique : l'amitié qui le lie à Jean Genet n'est en rien un maternage. Le directeur de cirque rappelle alors l'attirance de l'écrivain pour les marginaux d'une manière générale, qu'il s'agisse des Black Panthers, des Palestiniens, des Immigrés ou des Tsiganes. Sans doute Genet trouve-t-il dans la tribu qui gravite autour d'Alexandre Romanès une cellule sociale qui a la générosité de l'intégrer sans l'engager dans un processus administratif ; une famille faite de rapports entre personnes et non d'écrits ou de registres officiels.

Toute l'enfance de Genet est en effet consignée de manière presque maniaque par l'administration, ce qui explique, d'après ses biographes, que l'on connaisse de nombreux détails de cette période normalement si intime. Dans le cas de Genet, on ne constate ni intimité ni espace propre, et le mouvement permanent de l'écrivain qui habite dans des chambres d'hôtels ressemble en effet une vie nomade, sans propriété et sans lieu. Il est impossible de réduire l'œuvre de Genet à un message, aussi vaste soit-il, mais l'expérience de l'exclusion du monde, en tant qu'enfant abandonné non adoptable puis en tant que membre de la colonie pénitentiaire de Mettray où ses différents vols et fugues le mènent de 15 à 18 ans, semble lui donner le rôle de

⁶ Albert Dichy et Pascal Fouché, *Jean Genet, matricule 192.102*, Gallimard, 2010

témoin des exclusions, ou en tout cas de familier avec la marginalité. A propos de la communauté gay que fréquente Genet, Didier Eribon note :

C'est une négociation permanente entre l'intégration et l'exil, ou plutôt une imbrication de ces deux mouvements, qui, en fait, ne sont jamais vraiment dissociables l'un de l'autre (pour la simple raison que, quelle que soit la pulsion « asociale » qui pousse un individu à se tenir à l'écart du monde, il est malgré lui situé dans ce monde dans lequel il vit, et il lui faut, à chaque instant, transiger, c'est-à-dire opérer une transaction entre des choix et des contraintes, des moments de révolte et des phases de soumission, les manifestations toujours présentes d'une adhésion aux valeurs majoritaires et les exigences toujours à réaffirmer d'une morale ou d'une conduite minoritaire : on ne peut pas penser dans les termes du oui ou du non, du tout l'un ou tout l'autre ; c'est toujours les deux à la fois, avec des inflexions plus marquées dans un sens ou dans l'autre selon les périodes de la vie, les moments de la journée...)⁷ »

Le terme minoritaire repris tout au long de l'ouvrage de Didier Eribon renvoie à tout un ensemble de personnages exclus de la société ou de l'histoire pour différentes raisons et que Genet a côtoyés tout au long de sa vie : homosexuels, immigrés, Noirs américains, Palestiniens ou Tsiganes. C'est dans ces marges que Genet trouve son centre, comme la colonie pénitentiaire de Mettray devient, parce qu'il arrive à la « chanter », son seul véritable domaine, sa maison, sa propriété.

Les rapports de Genet avec la marginalité ne sont pas simplement biographiques mais poétiques aussi puisqu'il peuple ses œuvres, romanesques et théâtrales, de marginaux rejetés comme lui et qu'il les place au centre de ces récits. Le nom propre devient ainsi la marque d'une exclusion d'abord involontaire puis reprise de manière consciente et voulue. Genet ne découvre l'orthographe véritable de son nom (celui de sa mère) que lors d'un procès où on le lui épèle. Il hésitait avant cela entre GENEST et GENET. L'adolescent découvre alors qu'il a une autre famille, celle qui est symboliquement reliée au monde des fleurs, ce qui explique l'importance du terme dans les titres romanesques (*Notre-dame-des-fleurs* et *Miracle de la rose*) et qu'il se dise lors des entretiens « familier des fleurs ». Il s'agit ainsi d'une filiation recrée à partir du signifiant du nom de famille. Alexandre Romanès a lui-même changé de nom et choisi consciemment de se rattacher à une famille (le romanès désigne une langue, il s'agit donc d'une filiation linguistique) plus large et plus consciente de sa marginalité plutôt qu'au nom paternel, Bouglione. Là encore Genet trouvait un exemple en acte d'une esthétique proche de ce qu'il recherchait lui-même et que l'administration française, premier biographe de l'auteur, lui cachait : il s'agit moins de refuser la marginalité que de la sublimer, de même qu'il ne s'agit pas de s'enfuir de la prison (ou de la

⁷ Didier Eribon, *Une morale du minoritaire, variation sur un thème de Jean Genet*, Fayard, 2001, p. 307.

colonie pénitentiaire de Mettray), que d'en devenir le roi et de faire de ce non lieu, expérience de l'ultime marginalisation, une revendication esthétique.

Pour étudier le traitement de la marginalité dans l'œuvre de Genet, on peut suivre la thématique homosexuelle qui revient dans de nombreuses œuvres romanesques, Divine étant sans doute le personnage le plus emblématique de cette esthétique de la marginalité et de l'exclusion. Divine est un travesti qui navigue de lieux interlopes du Paris nocturnes en cellules de prisons. Dans *Notre-Dame des Fleurs*, roman dont il est le héros, publié en 1944, le lecteur trouve en effet déjà l'ensemble des personnages qui occupent les œuvres et la vie de Genet tant du point de vue esthétique que du point de vue politique. Les personnages tsiganes sont présents à plusieurs reprises, et la rédaction de ce roman est bien antérieure à la rencontre de Jean Genet avec Alexandre Romanès. Trois d'entre eux forment par exemple un groupe uni dans la prison que fréquente le narrateur, représentant une catégorie bien identifiable dans ce monde des marginalisés. Ils mettent en place une « école du vol » qui ressemble bien plus à une esthétique du « déplacement d'objet » comme le disait Genet de cette pratique essentielle à sa propre identité. Le narrateur échoue, et Genet qui s'avouait voleur précisait qu'il n'était qu'un petit voleur. La beauté, qui est pour lui de la « laideur projeté » est associée à un mouvement de révolte qui transforme l'exclusion en une revendication esthétique. C'est une constante dans l'œuvre de Genet qui permet de dépasser le caractère provocateur de ces œuvres et de comprendre l'importance du pourrissement comme signe d'une marginalité non plus subie mais revendiquée. C'est par exemple ce qui explique que les personnages principaux des *Paravents*, Saïd et Leïla revendiquent avec tant de violence leur propre laideur, support et justification de leur révolte.

Leïla : Je t'obéirai. (*Soudain sévère.*) Mais moi, je veux – c'est ma laideur gagnée heure par heure, qui parle, ou qui parle ? – que tu cesses de regarder en arrière. Je veux que tu me conduises sans broncher au pays de l'ombre et du monstre. Je veux que tu t'enfonces dans le chagrin sans retour. Je veux – c'est ma laideur gagnée minute par minute qui parle – que tu sois sans espoir. Je veux que tu choisisses le mal et toujours le mal. Je veux que tu ne connaisses que la haine et jamais l'amour. Je veux – c'est ma laideur gagnée seconde par seconde qui parle – que tu refuses l'éclat de la nuit, la douceur du silex, et le miel des chardons. Je sais où nous allons, Saïd, et pourquoi nous y allons. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille⁸.

Si l'on suit la logique de cette esthétique, la marginalité, et la prison en est le dernier stade, devient le centre d'un monde poétisé par la révolte. L'objet de la marginalisation devient, par le regard poétique volontaire (qui rejoint l'acte politique en ce sens), le sujet de cette marginalisation.

⁸ *OP. cit.*, Treizième tableau, p.169.

Cette idée du centre recréé par la volonté poétique recoupe celle du regard panoptique étudié par Foucault dans *Surveiller et punir*⁹ : le système panoptique de la prison (ou de la société en général) doit offrir au gardien la possibilité de tout voir et impose au détenu l'inconfort de se sentir à tout moment épié. Le cirque, comme le théâtre de rue, par sa disposition particulière offre une scénographie qui inverse ce regard panoptique et fait de l'artiste, objet de tous les regards, le gardien lui-même, placé au centre du cercle des spectateurs. Dans le *Miracle de la rose* il s'agit bien de cette inversion qui fait de l'objet de la surveillance le sujet même du spectacle et de l'exhibition. L'insécurité, pour reprendre les termes de Genet n'est plus simplement source d'inconfort ou de mal être mais la source même de toute poésie, de « fraîcheur » comme il l'affirme dans un entretien avec Antoine Bourseiller¹⁰. A propos de la mise en scène des *Paravents* il conseille ainsi Roger Blin de privilégier un théâtre de plein air après avoir présenté le théâtre à l'italienne dans ces termes :

Le théâtre à l'italienne ne fera pas de vieux os. [...] Le spectateur de l'orchestre et des loges se savait regardé – goulûment – par celui de la poulaille. Se sachant spectacle avant le spectacle, il se comportait comme un spectacle doit le faire : afin d'être vu. D'un côté comme de l'autre – je veux dire, en haut comme en bas – le spectacle de la scène n'arrivait donc jamais aux spectateurs dans sa totale pureté¹¹.

Plus loin il rappelle ce conseil :

Trop souvent les comédiens regardent la salle. Je crois qu'ils doivent la regarder sans la voir. De toute façon, ils ont tort de regarder toujours, quand ils regardent la salle, les fauteuils d'orchestre. Si, par misère, ils doivent la regarder, qu'ils en prennent donc les vraies mesures, et que leur œil aille jusqu'au poulailler¹².

L'inversion du regard, nécessaire à la représentation, doit au contraire placer l'artiste au centre, c'est-à-dire à la place du gardien dans le regard panoptique et la circularité de la scène dans le cirque traditionnel ou l'absence totale de scène dans le spectacle de rue, offre cette particularité nécessaire à l'exhibition réelle qui seule fait du marginal le point vers lequel tous se dirigent.

Le système de Genet s'appuie sur ce renversement et trouve dans le spectacle de rue ou le cirque tzigane un exemple en acte qu'il a particulièrement travaillé dans le *Funambule*¹³, art poétique et lettre d'amour adressé à son amant Abdallah.

Le funambule et les paravents lecture croisée

- Fascination

⁹ Tel, Paris, 1993.

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ *Lettres à Roger Blin*, éd. cit., p. 27

¹² *Op. cit.*, p. 45

¹³ Les références sont toutes tirées de l'édition Gallimard, l'Arbalète, Paris, 2010.

Ce qui soutient l'ensemble de cet art poétique est la fascination : c'est elle que doit créer l'artiste afin d'attirer les regards qui convergent vers lui et de les conserver jusqu'à la fin de son numéro et au-delà. Genet utilise pour démontrer cela la métaphore inaugurale de la « paillette d'or ». Le texte commence ainsi :

Une paillette d'or est un disque minuscule en métal doré, percé d'un trou. Mince et légère, elle peut flotter sur l'eau. Il en reste quelquefois une ou deux accrochées dans les boucles d'un acrobate¹⁴.

Cette paillette est citée tout au long du texte et concentre ce que Genet décrit comme étant la source même de la fascination que l'acrobate doit rechercher. Le cirque devient alors le lieu de l'expérience esthétique que recherche Genet dans ses pièces comme dans ses romans, qui doivent être des « fêtes ».

Je vous dis cela parce que la fête, si limitée dans le temps et l'espace, apparemment destinée à quelques spectateurs, sera d'une telle gravité qu'elle sera aussi destinée aux morts. Personne ne doit être écarté ou privé de la fête : il faut qu'elle soit si belle que les morts aussi la devinent, et qu'ils en rougissent. Si vous réalisez *les Paravents*, vous devez aller toujours dans le sens de la fête unique, et très loin en elle¹⁵.

Dans le *Funambule*, une comparaison entre le cirque et le théâtre permet de mieux comprendre ce qu'il entend par le terme fête et pourquoi il fait de ce rituel, élément si important dans la poétique de Genet, un lien (un fil tendu) entre le monde des vivants et celui des morts.

Comme le théâtre, le cirque a lieu le soir, à l'approche de la nuit, mais il peut aussi bien se donner en plein jour.

Si nous allons au théâtre c'est pour pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil. Car c'est une Fête qui aura lieu à la tombée du jour, la plus grave, la dernière, quelque chose de très proche de nos funérailles. Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (cette fête) qu'elle puisse se dérouler sans risquer d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer...

.....
Mais le Cirque ! Il exige une attention aiguë, totale. Ce n'est pas notre fête qui s'y donne. C'est un jeu d'adresse qui exige que nous restions en éveil¹⁶.

Le cirque est ainsi une sorte de théâtre parfait, qui aurait compris ce qu'est le véritable spectacle et qui concentrerait en lui-même tous les éléments nécessaires à la mise en scène et à l'exhibition. Genet rappelle la supériorité du funambule par rapport à tous les artistes du cirque : c'est parce qu'il risque sa vie à tout moment, parce que son geste est aussi simple et commun que de marcher (mais sur un fil), qui arrive à lier la vie et la mort, et qu'il semble être la métaphore incarnée du

¹⁴ *Op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Lettres à Roger Blain*, éd. cit., p. 12.

¹⁶ *Le funambule*, éd. cit. p. 37.

spectacle, c'est-à-dire ce qui se consume dans un unique geste poétique. L'art poétique de Genet développe ce rapport constant et nécessaire à l'autodestruction (la ruine, le pourrissement étant des éléments récurrents de cette recherche esthétique), puisque c'est cela qui fascinera le plus sûrement le public. L'acrobate doit à la fois attirer et mépriser ce public qu'il fascine, il doit être dans un monde différent, définitivement marginal, et cultiver cette marginalité.

L'argent ? Le pognon ? Il faudra en gagner. Et jusqu'à ce qu'il en crève, le funambule doit en palper... D'une façon comme d'une autre, il lui faudra désorganiser sa vie. C'est alors que l'argent peut servir, apportant une sorte de pourriture qui saura vicier l'âme la plus calme. Beaucoup, beaucoup de pognon ! Un fric fou ! Ignoble ! Et le laisser s'entasser dans un coin du taudis, n'y jamais toucher, et se torcher le cul avec son doigt. A l'approche de la nuit, s'éveiller, s'arracher à ce mal et le soir danser sur le fil¹⁷.

Au cours de l'entretien mené par Laure Adler, Alexandre Romanès affirme que durant son séjour chez lui, Genet aurait créé avec lui une affiche de spectacle de cirque idéal enchaînant les numéros les plus impossibles à réaliser comme si la conception même devait provoquer avant tout le rêve sans pour autant se concrétiser. Les notes de ce projet ont malheureusement été jetées par Alexandre Romanès mais on peut retrouver l'état d'esprit de cette mise en scène impossible dans les notes de Genet à Roger Blin.

Je crois qu'une seule représentation suffit, au lieu de cinq. Mais une, mise au point durant encore six mois¹⁸.

Le cirque a cette capacité de transformer du concret en rêve, capacité que le théâtre ne peut pas totalement revendiquer.

Cela m'amène à dire qu'il faut aimer le Cirque et mépriser le monde. Une énorme bête, remontée des époques diluviennes, se pose pesamment sur les villes : on entre, et le monstre était plein de merveilles mécaniques et cruelles : des écuyères, des augustes, des lions et leur dompteur, un prestidigitateur, un jongleur, des trapézistes allemands, un cheval qui parle et qui compte, et toi.

Vous êtes les résidus d'un âge fabuleux. Vous revenez de très loin. Vos ancêtres mangeaient du verre pilé, du feu, ils charmaient des serpents, des colombes, ils jonglaient avec des œufs, ils faisaient converser un concile de chevaux.

Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique. Il vous faut donc accepter cette misère : vivre la nuit de l'illusion de vos tous mortels. Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque – n'osant entrer dans notre vie – trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque qui sont les pouvoirs de la mort. Ne quittez jamais ce ventre énorme de toile¹⁹.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 33.

¹⁸ *Lettres à Roger Blin*, éd. cit., p. 20.

¹⁹ *Le funambule*, éd. cit., p. 39.

On retrouve l'idéale marginalité que recherche Genet tant dans la vie que dans l'écriture, le cirque tzigane peuplé d'individus rejetés à la marge de la société, lui-même confiné dans des terrains vagues et des banlieues, génétiquement inclassable, concentre tous les éléments propres à créer une sorte de marginalité pure, un espace hors-lieu et hors-temps où la magie esthétique (qui est aussi une forme d'acte amoureux) peut enfin avoir lieu.

- rituels

Genet n'est pas le seul à associer le spectacle théâtral à une forme de rituel, l'ancien enfant de chœur toujours fasciné par la religion catholique et les cérémonies religieuses trouve dans le cirque et dans le théâtre une reproduction esthétisée et consciente du rituel religieux. Les costumes, obligatoirement brillants, distinct de ceux que le commun porte dans la rue, placent les officiants dans une position immédiatement reconnaissable car située hors du monde.

Les légendes gothiques parlent de saltimbanques qui, n'ayant pas autre chose, offraient à la Vierge leurs tours. Devant la cathédrale ils dansaient. Je ne sais pas à quel dieu tu vas adresser tes jeux d'adresse, mais il t'en faut un. Celui, peut-être, que tu feras exister pour une heure et pour ta danse. Avant ton entrée en piste, tu étais un homme mêlé à la cohue des coulisses. Rien ne te distinguait des autres acrobates, des jongleurs, des trapézistes, des écuyères, des garçons de piste, des augustes. – Rien, sauf déjà cette tristesse dans on œil, et ne la chasse pas, ce serait foutre à la porte de ton visage toute poésie ! – Dieu n'existe encore pour personne... tu arranges ton peignoir, tu brosses tes dents²⁰...

Nous sommes encore loin de l'acte poétique. Tous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbre, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir, nous arrivions au bord de l'acte définitif. Et nous devons nous tromper souvent, et faire que servent nos erreurs. En fait, nous sommes loin de compte et ni la folie ni la mort ne me paraissent encore, pour cette pièce, la sanction la plus juste. C'est pourtant ces deux Déesses qu'il faut émouvoir afin qu'elles s'occupent de nous. Non, nous ne sommes pas en danger de mort, la poésie n'est pas venue comme il faudrait²¹.

C'est bien cet acte définitif que cherche le cirque dans une surenchère de mauvais goût ; Genet le compare à la tauromachie et à la guerre (« J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent²². ») Dans les trois cas, le costume fait partie intégrante du spectacle dont le but est la mort. Les tableaux qui concernent les soldats dans *Les paravents* reprennent cette esthétique de l'excès propre au Cirque.

Je veux un Sergent qui sous une apparence brutale dissimule, comme il le peut, une profonde blessure. Il faut donc, d'abord, puisqu'on ne peut pas choisir la blessure qu'on voudrait et mettre du falbala autour, choisir un comédien dont la corpulence étonnera. Si

²⁰ *Op. cit.*, p. 33.

²¹ *Lettres à Roger Blin*, éd. cit., p. 62.

²² *Le funambule*, éd. cit., p. 19.

le costumier est habile, il faut encore exagérer ses proportions : il ne faudra pas avoir peur de l'excès : bottes à talons et à semelles épaisses (permettant pourtant ce qu'on appelle une allure féline). Obtenir, par le maquillage, que le visage indique davantage de sexualité que de beauté. Nous devons donc avoir recours à de faux cheveux, presque dorés, à de faux cils, à une peau bariolée, des lèvres et des dents artificielles. Le costume sera celui-ci : à l'uniforme traditionnel du soldat choisi, le Sergent, succombant presque à un délire, superpose un si grand nombre d'ornements puérils qu'ils recouvrent le premier, comme certains valises chargées d'étiquettes du monde entier. Voilà pour la part et la parade faciles²³.

- agrès du cirque

Dans sa recherche de l'acte unique Genet utilise les objets comme les agrès d'un cirque poétique : les béquilles de Ommou sont ainsi recouvertes de velours rouge, le pantalon de Saïd est celui d'un équilibriste sur des échasses. La scène elle-même, étagée, rappelle l'étagement des agrès du cirque : du tapis de sol aux trapèzes en passant par le fil tendu entre la vie et la mort.

Les notes rédigées par Genet et Alexandre Romanès à propos d'un spectacle de cirque imaginé par le premier et créé par le second auraient sans doute constitué le lien entre le théâtre et le cirque tzigane que nous avons tenté de mettre en évidence. L'amitié entre les deux hommes rappelle, comme le fait remarquer Alexandre Romanès, non seulement les recherches esthétiques du dramaturge mais aussi ses engagements politiques. En revendiquant un théâtre qui s'inspire de ce genre marginal qu'est le cirque, Genet intègre un mode de vie et d'expression propre au cirque tzigane parce qu'il est aux confins de la marginalité et de la fascination.

Emilie Picherot
Université Lille 3

²³ *Les paravents*, éd. cit., commentaires du onzième tableau, p. 139.