

Deux questions se posent à ce propos: Cette nouvelle édition était-elle indispensable, étant donné qu'il existe déjà plusieurs éditions de l'œuvre théâtrale de Giraudoux (Ides et Calendes, Grasset)? L'œuvre de Giraudoux n'aura-t-elle pas été définitivement balayée des tréteaux par les soins d'un Ionesco, voire d'un Beckett? Cherchons à répondre à ces deux questions.

Il suffit d'ouvrir le volume publié sous la direction de Jacques Body pour se rendre compte du caractère indispensable de cette nouvelle édition pour toute recherche giralducienne à venir. D'une part nous avons ici l'ensemble de l'œuvre théâtrale comportant même un projet de pièce jamais publié, intitulé *Les Siamois*, d'autre part chaque pièce est accompagnée d'une notice historique et littéraire du plus grand intérêt et d'un appareil critique qui présente un riche choix de variantes et, parfois, des versions primitives. Saluons le très beau travail fourni par toute l'équipe et souhaitons que l'exemple fasse école; il semble en effet très fructueux de confier ce genre d'édition à un vaste éventail de spécialistes qui fassent converger leurs efforts dans un travail d'équipe. On a rarement vu un volume, même dans cette belle série, fournir tant de renseignements à la fois pertinents et jusqu'ici inconnus, dans un terrain qu'on pourrait considérer comme relativement bien déblayé. A titre d'exemples, mentionnons, après un premier recensement, la notice de Colette Weill sur *Electre*, qui montre les réactions très hésitantes de la critique de l'époque, celles de Jacques Robichez pour un choix très intéressant de variantes concernant l'acte III d'*Amphitryon 38* et pour des éclaircissements utiles à l'égard de la genèse de *Pour Lucrèce* et de Colette Weill encore pour l'ensemble de sa présentation d'*Intermezzo*, peut-être la pièce la plus giralducienne sur l'ensemble de l'œuvre dramatique. Cette œuvre, nous la connaissons infiniment mieux grâce aux travaux de l'équipe de Jacques Body qui lui-même, avec une présentation de *Siegfried* digne de l'auteur de *Giraudoux et l'Allemagne*, s'est en outre chargé de l'introduction générale, qui sur un ton sobre évoque l'importance de l'œuvre dramatique de Giraudoux.

Nous voici donc arrivé à notre deuxième question: Quelle sera à long terme la place qu'occupera l'œuvre de Giraudoux dans l'histoire du théâtre français du XX^e siècle? Et on pourrait ajouter: Quel accueil lui réserverait un jeune public des années 80? Ce compte rendu n'est certes pas l'endroit indiqué pour une réponse approfondie à ces questions, mais il est certain que la richesse du *texte* dramatique de Giraudoux pèsera lourd dans une évaluation littéraire, et l'on s'étonnerait que ce même texte n'exerçât pas une certaine attirance sur des générations qui ont appelé de leurs vœux l'imagination au pouvoir.

Avec le travail d'érudition accompli par l'équipe de Jacques Body, qui mérite tout notre respect, le plus grand mérite de ce volume aura peut-être été de rappeler aux gens de théâtre et au grand public que l'œuvre dramatique de Giraudoux, éminemment scénique, supporte fort bien l'épreuve de la *lecture*, ce qui ne va pas de soi pour tout texte porté à la scène avec succès. Ce volume nous restitue définitivement une grande œuvre qui aura marqué de sa grâce la première moitié du siècle.

John Pedersen
Copenhague

Sylvie Debevec Henning: *Genet's Ritual Play*. Rodopi, Amsterdam 1981. 122 p.

Sylvie Debevec Henning (SDH) essaye dans son livre de démontrer que le théâtre de Genet, plus spécifiquement *Les Bonnes*, a été mal compris par les critiques, qui le voient soit comme un jeu gratuit, soit comme une messe noire, soit comme un jeu essayant d'accomplir dans l'imaginaire ce qui ne peut se faire en réalité. Pour elle, le jeu des *Bonnes* est plus complexe

et serait plutôt un jeu contestataire qui met en question les notions d'identité et de différence, impliquées dans les rites païens et les cérémonies de l'église catholique, cérémonies d'ailleurs ambiguës, parce qu'imprégnées d'éléments païens.

Dans son analyse, SDH se sert de la théorie des rites de René Girard. Le point de départ de ces théories est la *crise mimétique*, qui se manifeste, à l'intérieur d'une société, par une rivalité pour l'objet (mimésis d'appropriation), transformée petit à petit en une rivalité entre les partenaires rivalisants (mimésis de l'adversaire ou du double); la crise est résolue à la fin par l'élection (inconsciente), parmi les rivaux, d'une victime arbitraire, considérée coupable de la crise, et ce *bouc émissaire* est immolé (souvent par un seul représentant de la société: le sacrifiant); le sacrifice purificateur du bouc émissaire marque la fin du conflit et la réconciliation de la société. Cet événement originel réel est répété rituellement par la suite, le plus fidèlement possible, chaque fois qu'une crise est imminente, pour conjurer le conflit et y mettre fin. Cette cérémonie aurait donc pour fonction de purifier et restabiliser la société.

Selon Girard, le mécanisme de la victime émissaire est à la base de toute représentation religieuse et culturelle. Il dit que 'les danses rituelles les plus abstraites, c'est toujours l'affrontement des doubles, mais parfaitement «esthétisés»' (*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 30), et que toute grande expérience littéraire touche à ce mécanisme. SDH essaye donc d'appliquer cette théorie du rituel aux *Bonnes* de Genet, et elle montre, à mon avis de manière assez convaincante, que les théories de Girard amènent une lecture possible et éclairante de cette pièce, mais elle pense aussi que le modèle girardien fait surgir quelques difficultés, car il ne rend compte ni des niveaux multiples de la pièce, ni de l'ambiguïté des rapports mimétiques, peut-être parce que la pièce met en question les notions mêmes d'identité et de mimésis. *Les Bonnes* s'attaqueraient donc aux bases mêmes de la théorie de Girard.

Par exemple, la victime et le sacrifiant ne sont pas clairement distingués dans la pièce. Qui est la victime: la fausse «Madame» exaltée par les bonnes, ou les bonnes elle-mêmes, boucs émissaires de la société? Qui est le bourreau de qui? Il n'y a d'ailleurs jamais de victime tuée, car Madame part sans boire le tilleul empoisonné préparé par les bonnes, et à la fin, le rideau tombe 'avant le cadavre nécessaire', car Claire, qui joue le rôle de «Madame», boit bien le tilleul, mais nous ne la voyons pas mourir. Tout est profondément *ambigu*. De même, au lever du rideau, nous tombons en plein rituel; nous n'assistons donc jamais ni au début du rituel, ni à sa fin. Et le rituel est performé deux fois de manières non identiques, présentant des variations significatives.

Il n'y a, dans cette pièce, jamais ni d'identité pure, ni de différence pure. Peut-être le modèle des bonnes, Madame, est-elle créée par les bonnes elles-mêmes; la «vraie» Madame, en effet, emprunte des traits au rituel des domestiques; au fond, elle n'est peut-être qu'une image de Monsieur, son amant, lui également peut-être une pure création des bonnes. Il y a une interpénétration des niveaux d'apparence, une oscillation continue entre les «identités». Les opposés se mélangent, les identités se chevauchent. La pièce met en question la nécessité du bouc émissaire et d'une définition nette des identités. Ceci me fait penser à cette phrase de *Notre-Dame-Des-Fleurs*: 'Je raffole des travestis.' Pour moi, toute œuvre de Genet est profondément imprégnée de son homosexualité, elle est l'expression de ce qu'on pourrait appeler «une conception gaie du monde» («gai» = homosexuel, d'après l'anglais «gay»), une conception qui met en question, justement, les identités convenues.

La pièce présente donc des ruptures essentielles par rapport au modèle de Girard: le rituel des bonnes, qui d'ailleurs n'est pas complet – le début et la fin manquent, n'est pas identique à chaque «représentation», l'identité de la victime est incertaine, la «réalité» et le rituel sont mélangés, et il semble qu'il n'y ait pas d'événement originel à la base du rituel performé.

Le but de Genet serait, selon SDH, par ces ruptures et ces ambiguïtés, de mettre en question nos manières traditionnelles de percevoir les rapports entre deux personnages, entre la

scène et le public, entre le texte et son contenu social et politique, entre l'art et la vie. Genet veut nous rendre attentifs aux cercles vicieux et montrer, par le jeu des bonnes, une voie vers des rapports plus créatifs, rapports que son théâtre ne peut peut-être pas représenter directement, mais seulement nous faire deviner à travers le jeu «agonistique», qui n'a pas pour but la victoire d'un des adversaires, mais qui est un jeu contestataire et créatif, un jeu pour jouer ce qui, selon SDH, est regardé par Girard comme quelque chose de monstrueux et de destructif.

Je ne peux pas ici mentionner tous les détails de l'analyse de SDH. Je trouve que son livre est inspirant et témoigne d'une lecture profonde de Genet. Je me permettrai pourtant de soulever deux points de critique. D'abord, son style n'est pas tout à fait libéré d'un jargon à la mode dans certains milieux intellectuels, et qui consiste à exprimer des choses assez simples en un langage très compliqué, ce qui nuit par endroits à la clarté de l'exposé. Ensuite, je ne suis pas sûr qu'elle ait raison en concluant que Girard et Genet sont en désaccord; je crois avoir compris, par une interview de Girard donnée à *Tel Quel* (n^{os} 78 & 79) qu'il plaide, comme SDH dans son interprétation des *Bonnes*, pour une prise de conscience qui nous permettrait de sortir du cercle vicieux des comportements rituels traditionnels pour aller vers des relations plus créatives. Je ne suis donc pas sûr qu'elle ait réussi à montrer, comme elle prétend le faire, que la théorie de Girard est fautive, parce qu'elle n'arrive pas à expliquer des œuvres comme *Les Bonnes*.

Ceci dit, l'analyse de SDH foisonne d'idées et de raisonnements qui nous permettent de voir plus clairement la richesse du théâtre de Genet. Alain Robbe-Grillet a dit dans une interview (*Le Nouvel Observateur* n^o 950): 'Je ne crois pas à la vérité en littérature. La question n'est donc pas de savoir si une théorie est vraie ou non. Néanmoins, plus une œuvre est investie par des théories différentes et contradictoires, plus le plaisir de la lecture est accru. (...) Une œuvre, ce n'est pas du béton. On ne peut rien faire de pire que d'en donner «la» vérité.' SDH a réussi à nous montrer combien *Les Bonnes*, de par leur richesse, résistent à une analyse trop rigide, et cela me semble une belle réussite.

Ole Kongsdal Jensen
Copenhague

Roland Barthes: *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris, Ed. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1982. 286 p.

A la suite de toute une série d'ouvrages et de numéros spéciaux de revue consacrés à Roland Barthes depuis sa mort, voici enfin publié un troisième volume des Essais critiques de celui-ci: *L'obvie et l'obtus*, titre que l'éditeur a emprunté à un article de Barthes sur Eisenstein pour rassembler des textes sur ce qu'il appelle «l'écriture du visible» (photo, cinéma, théâtre, peinture) et «le corps de la musique», en réservant les essais sur la littérature pour un quatrième volume.

Tous les écrits de Barthes sur l'art ne sont pas là. Certains textes plus occasionnels ont été délibérément laissés à l'écart. Cependant, l'étendue d'écrits recueillis est déjà impressionnante, et il faut saluer ce livre en ce qu'il rend accessibles à un public plus large, des articles jusque-là peu connus.

Au principe de ces essais, y insistant, «le corps qui bat», qui désire, qui jouit. Corps qui se dépense et se perd, désempoissé de son imaginaire d'être transporté hors de soi et livré au jeu de la pure *signifiance*, au plaisir du texte, à l'écriture. Barthes, comme les artistes, tous marginaux, dont il parle (Arcimboldo, Cy Twombly, Réquichot) brouille par là les limites,