

Tomasz Chomiszczak

Jean Genet, *homo ritualis*

Dans cet univers magique, plein de signes, symboles, slogans, rites, cérémonies, formules, gestes, il m'arrivaient des aventures vraiment étranges...¹

Aucun moment important de notre vie ne peut se passer sans cérémonie². Que ce soit la naissance, le baptême, le mariage, la mort – partout apparaît un acte cérémoniel. Même les activités quotidiennes les plus simples, comme les repas, les jeux d'enfants, les conversations d'affaires et autres, portent des traits rituels. Elles sont devenues si ordinaires à notre époque que l'on ne se rend pas compte de leur caractère cérémoniel. Il suffit de consulter n'importe quel manuel d'ethnographie ou d'anthropologie sociale pour en prendre conscience.

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p.129.

² Nous devons préciser, au début de ce chapitre, la question des notions suivantes: “la cérémonie”, “le cérémonial”, “le rite” et “le rituel”. Le lecteur remarquera que nous utilisons ces termes comme des expressions synonymes. Certes, nous n'ignorons pas les différences subtiles entre ces notions; tout travail portant sur l'anthropologie culturelle et sociale, l'ethnologie, l'histoire de religions et de magie, etc. met en évidence l'origine de ces termes. La cérémonie est donc d'abord la forme extérieure d'un culte, une fête solennelle à caractère sacré et, par extension, toute forme de solennité accordée à un acte important de la vie sociale. Le cérémonial est un ensemble établi et réglé de cérémonies, très souvent compris en tant qu'étiquette ou code. Le rite est d'habitude défini comme geste particulier ou bien comme une autre pratique invariable et habituelle, prescrite par la liturgie d'un culte, à caractère sacré ou symbolique, et qui est en usage dans une communauté, afin de la rendre différente des autres. Le rituel n'est, dans ce cas, qu'un ensemble de rites ou d'autres règles de culte, une forme fixe d'actes magiques ou de pratiques religieuses; compris aujourd'hui comme toute forme extérieure d'une activité sociale solennelle. En fait, ces quatre notions sont souvent mélangés à l'époque contemporaine, surtout en ce qui concerne leur emploi quotidien; les différences ne restant qu'au niveau étymologique. C'est ce qui nous autorise à nous en servir comme des synonymes (également dans leur fonction d'adjectifs: “cérémoniel” et “rituel”). Voir aussi, sur la signification des termes en question, le livre de P. Houard, *Culte – magie – religion*, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne 1988.

La cérémonie et ses traits distinctifs

C'est ainsi, en examinant l'histoire et les significations du terme, qu'on peut tenter d'établir, dans le cadre de notre étude, une définition de la cérémonie qui va concerner également ses notions synonymes: tels le rite, le rituel et le cérémoniel³. La cérémonie est donc, avant tout, la forme extérieure, régulière et invariable d'un culte. Extérieure, car elle s'exécute par des gestes et d'autres pratiques physiques visibles; régulière, car tout acte cérémoniel est de caractère répétitif; invariable, car restant fidèle à la tradition, prescrite par la liturgie d'un culte. La cérémonie, en tant que forme de culte, est un processus à caractère sacré (ou sacralisant). À l'époque contemporaine, la nature sacrée de la cérémonie disparaît hors des lieux et des événements sacrés, mais reste son caractère solennel et symbolique. De cette façon parle-t-on aujourd'hui de la cérémonie comme d'une activité symbolique et sérieuse de solennité, accordée à tout événement important, même si ce n'est qu'un acte singulier, de la vie sociale; une activité qui prend en considération certaines formes traditionnellement établies.

Il faudrait tout d'abord souligner les éléments les plus caractéristiques de chaque cérémonie: extériorité, régularité, solennité, symbolique, nature sacrée. Il faudrait certainement aussi y ajouter deux remarques supplémentaires: le déroulement du rituel est, globalement, prévu à l'avance (ce qui veut dire que l'on y parle d'un certain scénario); puis, chaque participant du rituel se voit confier un rôle, au sens théâtral du terme.

Le jeu au fondement de tout rituel

L'origine religieuse de la cérémonie est évidente. Avant d'en analyser l'essence, nous devons faire quelques remarques sur une source du rituel. C'est notamment le jeu. En français cette notion comprime sa double signification partagée en deux mots différents en d'autres langues⁴. D'abord, elle renvoie au phénomène de la fête. Dans ce contexte, Johan Huizinga définit le jeu comme action désinvolte, hors de la vie quotidienne, absorbant le participant, et qui s'achève en lieu et temps déterminés, selon des règles ordonnées⁵. "Il faut s'en donner tout son souïl, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à se rendre malade. C'est la loi même de la fête", écrit-il⁶. Parmi les traits ludiques, il faudrait souligner donc l'illusion du monde du jeu, c'est-à-dire un

³ Conformément à ce que nous avons proposé dans la note précédente.

⁴ Comp. *game* et *play* en anglais ou bien *gra* et *zabawa* en polonais.

⁵ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, PIW, Warszawa 1967, p. 28.

⁶ Cité d'après R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1950, p. 124. Là aussi une partie consacrée à la théorie de la fête. Sur son caractère de transgression v. également Z. Freud, *Człowiek – religia – kultura*, PIW, Warszawa 1967, p. 126.

dédoublément de la réalité dans la conscience du participant⁷. Roger Caillois y ajoute d'autres éléments caractéristiques: le jeu est facultatif (ce qui veut dire non-obligatoire), mis en règles, isolé (dans ses propres limites spatiales et temporelles); il contient un élément d'incertitude (malgré son scénario le résultat du jeu n'est jamais évident); c'est une action non-productive (qui n'a pas de but utilitaire, ne sert qu'à distraire). Caillois propose aussi de distinguer quatre catégories dans le jeu:

- compétition (*agon*)
- hasard (*alea*)
- simulacre (*mimicry*)
- vertige (*ilinx*)⁸

Jerzy Jarzębski, dans son livre sur Gombrowicz, propose la même distinction, mais il introduit d'autres déterminants. Il qualifie notamment le jeu d'activité codifiée (comprise aussi comme mise en ordre et répétitive), non-authentique (à cause de la double conscience chez le joueur), et qui se passe dans un certain *universum*⁹. L'important, chez Jarzębski, c'est qu'il retient deux buts du jeu: le but intérieur, renvoyant aux règles du comportement, et le but extérieur, remplissant des fonctions ludiques, éducatives et cognitives. Un autre point intéressant est une juste remarque de Jarzębski qui montre que dans le jeu, chaque acte est accompagné d'une réaction.

Ainsi, il apparaît évident de comprendre le rituel comme une activité ludique. L'essentiel de la cérémonie consiste notamment à assurer les éléments caractéristiques suivants: répétition régulière d'actes, scénario sans pourtant un résultat prévu, sorte de transe, d'enivrement lors de l'accomplissement de son rôle, détachement du temps et de l'espace réels. Aussi, le jeu est-il presque toujours un spectacle. Il y a des participants et des spectateurs. Autrement dit – des acteurs et un public.

Le rituel est un spectacle

C'est ici d'ailleurs que le rituel s'approche du théâtre. Les deux phénomènes ont certainement la même racine. Plusieurs chercheurs ont analysé ce phénomène. M. Mauss écrit, sur la cérémonie: "La mise en scène est maintenant réglée. Les acteurs sont prêts; l'entrée de la victime va commencer la pièce"¹⁰. R. Grainger utilise dans le contexte du rituel les notions de *dramatis personae* et de 'scénario'¹¹. Z. Taranienko, lui aussi, souligne des liens communs entre le théâtre et le rituel, en parlant de la distinction entre la scène et l'*auditorium*¹². T. Kowzan partage cet avis:

⁷ v. H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa*, PWN, Warszawa 1981, pp. 83–84.

⁸ R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris 1958.

⁹ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1982, pp. 29–30.

¹⁰ M. Mauss, *Les fonctions sociales du sacré*, [in:] *Œuvres*, Minuit, Paris 1968, vol. 1, p. 16.

¹¹ R. Grainger, *The Language of the Rite*, Darton Longmann & Todd, London 1974, pp. 16–17.

¹² Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*, [in:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, COMUK, Warszawa 1972. Dans le rituel africain il est cependant préférable de parler d'une 'arène' plutôt que d'une scène.

que ce soient des rites civils ou bien des fêtes publiques (par exemple un enterrement solennel, un défilé militaire, une manifestation sportive), il existe toujours d'un côté les exécutants et de l'autre – les spectateurs. Ce mélange de théâtre et de cérémonie aboutit à une question intrigante: faut-il parler de la fonction rituelle du spectacle ou bien de la fonction spectaculaire du rituel?¹³ Cette question n'a pas trouvé, jusqu'ici, une réponse satisfaisante.

Si l'on dit que le théâtre et la cérémonie ont la même origine, on n'oublie évidemment pas l'inspiration venant de l'Orient, avec son théâtre rituel (surtout le *nô* japonais). Chaque type d'acteur y a une place stable; son mouvement est fixé¹⁴. Le rythme joue le rôle principal, le corps 'parle' plutôt que la voix. Cette espèce d'art a inspiré certains metteurs en scène, et les a influencés jusqu'à ce qu'ils en fassent des manifestes artistiques (A. Artaud, J. Grotowski). Comme nous le verrons plus loin, Genet s'adonnait lui aussi à cette tendance avec un grand succès.

La cérémonie désacralisée de vie

L'origine, que l'on peut appeler 'profane' du rituel¹⁵, est sans doute la raison pour laquelle la fréquence d'actions rituelles dans la vie quotidienne prend une si grande dimension. Gillio Dorflès remarque que les jeux enfantins sont en effet des rites authentiques¹⁶. Les enfants s'incorporent d'habitude tout entiers dans leurs rôles lors des jeux, leurs actes se déroulent selon des règles, et les participants restent, pendant le jeu, 'exclus' de la réalité objective. Michel Foucault, à son tour, parle du cérémonial de la peine aux XVII–XVIII siècles¹⁷. Des forçats, avec un collier de fer, des vêtements multicolores et des boulets aux pieds – échangeaient avec la foule des défis, des injures et des coups, ou bien montraient des signes de rancune. Foucault a classifié ce procédé comme 'spectacle punitif'. Il décrit aussi des rituels organisés pour le marquage des victimes, et ceux de la guillotine. L'auteur est d'avis que la peine de mort, et le rite d'exécution en particulier, a été un grand spectacle théâtral où le peuple, convoqué pour y assister, remplissait le rôle du public¹⁸.

Lors d'un spectacle le cercle de spectateurs devient de plus en plus serré en franchissant des bornes établies au début. Cf. H.J. Drewal, *Afrykański teatr masek*, "Dialog" n. 12/1976, pp. 109–119.

¹³ v. T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, PWN, Warszawa 1970.

¹⁴ F. Hoff, W. Flindt, *Struktura teatru nô*, "Dialog" n. 8/1975, pp. 92–124.

¹⁵ Nous utilisons ce terme pour désigner les sources ludiques du rituel.

¹⁶ G. Dorflès, *Człowiek zwielokrotniony*, PIW, Warszawa 1973, p. 69. Le même avis est partagé par M. Kanabrodzki; il démontre que les jeux d'enfants, à règles ou caractère mimétique, proviennent directement du culte ou du rituel, car le sacrifice y joue un rôle décisif (par exemple, dans le jeu à chache-cache). Cf. M. Kanabrodzki, *Apocalypsis cum ludis infantium*, "Dialog" n. 8/1995, pp. 94–105.

¹⁷ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, p. 14 et sq.

¹⁸ Ibidem, pp. 68–69. Il convient de mentionner J. Duvignaud notant le même exemple du rituel. Duvignaud utilise d'autres termes à propos de la cérémonie: 'spectacle dramatique', 'liturgie civile',

Il est d'ailleurs impossible de présenter ici une liste complète des cérémonies quotidiennes. Les événements de notre vie en sont remplis infiniment. Fiançailles, anniversaires, repas, danse, agriculture, travail, armée, pêche, conversations téléphoniques – consistent à accomplir des gestes automatiques. Tous les domaines principaux de l'existence sont réglés par le rite: le sport, le sexe¹⁹, la politique. D'où il s'ensuit que les places des villes, des théâtres, des stades et même des toilettes – constituent de nouveaux espaces où l'action collective accentue son aspect rituel.

Le rituel et l'interaction: un jeu de différences

Un problème se pose cependant, si l'on étudie le phénomène du rite. En effet, le ressort essentiel du jeu, n'est-il pas proche de l'interaction à laquelle nous avons déjà consacré un chapitre à part? N'est-ce donc qu'un rappel, qu'une réminiscence de l'autre notion? Existe-t-il une différence essentielle entre l'interaction et le cérémonial?

À première vue, les deux se ressemblent. Le jeu demeure leur fondement. Il est significatif que E. Goffman parle même de "rites d'interaction"²⁰. De la même façon, A. Strauss veut voir dans la cérémonie "un certain type d'interaction", notamment lorsque son déroulement est strictement prévu et que chaque participant connaît à l'avance son statut dans le jeu²¹.

Ce n'est pourtant pas si évident qu'on l'aurait cru. Il est vrai que, non seulement le jeu associe ces notions, mais c'est également une sorte de stratégie, de scénario. Cela veut dire que le point de départ est le même. Dans les deux cas, on parle aussi du masque. Mais ce sont justement ces éléments-là qui peuvent, en même temps, démontrer les divergences importantes qui existent entre les notions en question.

En tout premier lieu la notion d'interaction semble être plus vaste, plus générale. Elle renvoie, nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre, à l'idée du monde conçu comme théâtre infini, de la vie comprise comme *theatrum mundi*. Dans ce contexte, chacun paraît acteur puisque l'existence l'exige. Par contre, on peut participer au rite, mais ce n'est pas indispensable: pas toujours, en tout cas. Donc, on doit s'engager en interactions et on peut s'engager en cérémonies. L'obligation et la possibilité est, d'après nous, la différence essentielle. Mais il en existe d'autres.

L'interaction et le rituel prédisent une certaine stratégie. Alors que le rite s'enchaîne conformément à des étapes successives, le jeu d'interaction n'a pas cette rigueur et peut s'arrêter ou passer à un autre. Dans l'interaction on improvise plus,

'sacrement profane'; cité d'après M. Janion, S. Rosiek (réd.), *Maski*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, vol. 2, pp. 46–7 et 54.

¹⁹ Comp. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, Oficyna Literacka, Kraków 1992; l'auteur y parle d'orgies rituelles (p. 110 et sq.).

²⁰ Tel est le titre de son livre; cf. E. Goffman, *Les rites d'interaction*, Minuit, Paris 1974.

²¹ A.L. Strauss, *Mirrors and Masks. The Search for Identity*, The Free Press, Glencoe 1959, p. 76.

compte tenu des circonstances extérieures; on change de statut, de rôle. Le rite est d'une structure plus ferme, reste inclus dans son propre univers et marque d'habitude un rôle fixe à remplir. Le rite est aussi plus concentré sur sa propre forme, il n'a pas besoin de public, tandis que l'interaction est plutôt le résultat de l'apparition des spectateurs. C'est là d'ailleurs son but: tromper les autres, se cacher derrière un rôle. En observant la cérémonie, nous savons tout de suite que c'est un jeu.

C'est pourquoi, bien que dans les deux domaines on se serve du terme 'masque', le sens en est distinct: le masque d'interaction n'est rien d'autre qu'un rôle social; le masque rituel est, en revanche, un objet réel, un attribut cérémoniel.

Le rituel est aussi un rythme et des actions répétitives, élément absent de l'interaction (s'il apparaît, c'est en général rarement et par hasard). Le rythme fait entrer le participant dans une sorte d'extase; le rite ne peut pas se passer sans engagement. L'interaction fait admettre une attitude cynique: on remplit son rôle avec la pleine conscience de soi-même.

On peut le dire autrement: l'interaction fabrique de nouvelles situations et elle confère une disposition réelle à des rôles sociaux; le rituel rend durable la mise en ordre fixée et il attribue le caractère symbolique à l'action. En employant les termes de J. Duvignaud, l'interaction est une "situation sociale", et la cérémonie – une "situation dramatique" (les rapports de celle-ci avec le théâtre n'étant donc pas fortuits)²².

Une autre source du rituel: le culte et la magie

Le facteur définitif, qui dissimule l'interaction du rituel est sa valeur religieuse et/ou magique. Or, à côté du jeu, le culte est une autre source de toute cérémonie. Explorons ce sujet.

Rappelons-nous d'abord un extrait de la définition déjà proposée: la cérémonie est "la forme d'un culte". De nombreux travaux confirment que les jeux, au sens dramatique et non social, tous "sont à l'origine liés au sacré"²³. Dès l'Antiquité, il s'agissait de cérémonies périodiques qui accompagnaient certaines fêtes religieuses. Elles exprimaient et renforçaient, à la manière d'un symbole, l'unité de groupe. Quel symbole? La cérémonie paraît surtout être un symbole de lutte: par exemple, contre la mort (rites funéraires), contre les éléments (rites agraires), contre les forces hostiles (rites guerriers), ou contre ses propres faiblesses (peur, doutes, timidité).

La valeur symbolique du rituel lui assure déjà une dimension magique. Magique veut dire renvoyant à une croyance, si cela porte sur une religion systématisée ou seulement sur un simple culte chez les peuples primitifs. Il est remarquable que les pratiques rituelles apparaissent avant tout à des moments de tension psychologique,

²² Cf. J. Duvignaud, *Teatr w społeczeństwie – społeczeństwo w teatrze*, "Dialog" n. 9/1990, p. 105.

²³ Par exemple chez J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris 1973, vol. 3, p. 78.

de crise morale ou de chaos mental. C'est à ce moment que l'on a besoin d'une résolution symbolique que seul le contact avec l'Invisible peut apporter; contact, soulignons-le, entrepris à travers une cérémonie. Celle-ci devient alors une activité visant à communiquer avec des forces surnaturelles²⁴. La communication semble s'enchaîner d'ailleurs dans les deux directions, réciproquement: c'est ainsi qu'on emploie le rituel pour adonner à un objet (ou à un acte) du caractère sacré. Ce qui est profane peut devenir sacré au cours de procédés répétitifs, rythmiques, exécutés par des 'initiés'.

En introduisant la notion de culte nous avons employé l'expression "valeur religieuse et/ou magique". À vrai dire, la double conjonction n'est pas justifiée, bien que son apparition corresponde à la conviction habituelle. Il n'y a pas non plus de nécessité de l'utiliser. Nous partageons l'opinion de Mauss qui voit dans la magie et dans la religion un phénomène social. "La magie", écrit Mauss, "a souvent de véritables sanctuaires, comme la religion"²⁵. Dans l'Inde moderne, par exemple, l'autel de la divinité sert à la magie. En Australie, le maître de cérémonie est en même temps sorcier. Il a des pouvoirs magiques et religieux. Les actes du magicien sont des rites; les actes du prêtre le sont également. La symbolique joue un rôle capital dans les deux; ni la religion ni la magie ne peuvent exister sans certains facteurs, comme des prières (énonciations sacrées), des nombres magiques, un schéma du déroulement des étapes suivants, des sacrifices. Le mieux serait de proposer un seul terme commun aux deux domaines: 'une cérémonie de culte', ce qui semble être une notion plus générale et, par conséquent, plus neutre. À l'usage de ce travail nous admettrons cependant l'emploi complémentaire des termes précédents, mais avec une restriction: lorsque nous parlons d'un rite religieux, nous pensons en même temps au rite magique, et inversement.

En examinant les remarques de plusieurs sociologues et anthropologues, on peut même parfois arriver à la conclusion qu'il suffirait simplement de se borner à l'expression de rite seule, sans y ajouter l'adjectif. Certains trouvent toute cérémonie 'religieuse'²⁶. En effet, l'enjeu du code religieux ne consiste pas à expliquer, mais à exalter: c'est un trait distinctif du rite. "Le rituel est une forme primaire de la religion" – dit Grainger qui perçoit la liturgie comme un drame²⁷. J. Frazer discute ce problème d'un point de vue opposé. Selon lui, le rite n'avance pas la religion; c'est tout le contraire: de nombreuses cérémonies demeurent dans les mœurs par habitude, mais perdent nettement leur haut rang. Les intentions qui les ont sollicitées tombent déjà dans l'oubli. Elles ont aboli leur caractère solennel

²⁴ Cette idée est exposée plus précisément par A. Maciejewska, in: *Lekeja "Lekeji"*, "Dialog" n. 3/1995, p. 104.

²⁵ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950, p. 39.

²⁶ R. Grainger, *The Language...*, pp. 16–17.

²⁷ *Ibidem*, pp. 23–25.

et descendent au niveau de simples jeux et mascarades²⁸. Il n'est pas nécessaire de résoudre le problème: pour nous, l'information qui s'y révèle *implicite* est la plus importante: les deux partis pris ne nient pas le mélange éternel de la croyance et de la cérémonie. Le rite a accompagné depuis toujours le culte ou – si l'on veut – le culte a toujours été lié au rite.

Les accessoires rituels

Comment sont les attributs du rituel? C'est le masque qui vient en tête des accessoires cérémoniels. "Le masque pose sur la fête le double signe du sacré et du théâtre", dit A. Simon. "Dépossédé de son propre visage par le masque, le danseur reprend possession de son corps devenu son outil d'expression plénier dont toute l'énergie converge vers le masque qui ne vit que d'elle. L'acteur habite le masque et il est habité par lui"²⁹. Le masque serait alors le point nodal où le jeu et le culte, c'est-à-dire les deux sources du rite, se rencontrent. La ligne de partage entre la zone religieuse et profane s'y efface. Le masque apparaît de même comme un attribut prédominant pour que les participants puissent parvenir à l'extase cérémonielle. Ensuite, il institue un intermédiaire entre les exécutants et les forces surnaturelles³⁰; il sert aussi au culte des ancêtres. En quelque sorte, il remplace des reliques³¹.

Remarquons que les spectacles avec des masques accompagnent toujours les moments décisifs dans l'existence humaine. "Le masque veut signifier des métamorphoses qui violent des barrières naturelles de la condition humaine", dit M. Bachtin³². Chez les peuples primitifs, ce phénomène est défini comme 'rites de passage'. Cela peut être naissance, initiation, mariage, mort, réincarnation, etc. Jung l'explique par le besoin de se conformer à des traditions sociales d'une part, et par la réponse personnelle de l'individu à des exigences résultant de ses propres besoins archétypiques d'autre part³³. La transformation extérieure de l'homme due à la mise d'un masque vise la transformation intérieure atteinte par la transe rituelle.

²⁸ J.G. Frazer, *Złota galąź*, PIW, Warszawa 1978, p. 261. Ce jugement n'est pas étonnant: contrairement à Mauss, Frazer n'a jamais approuvé la magie comme élément religieux; il qualifie chaque forme de rite magique d'un côté profane.

²⁹ Un extrait de *Signes et Songes*, cité d'après B. Barthelemy, *Littérature, société et civilisation*, La Martinière, Lyon 1980, pp. 362–363.

³⁰ Lévy-Strauss remarque, non sans raison, que si la notion de masque est entrée dans les salons de beauté, ce n'est pas par hasard: le terme 'cosmétique' contient déjà celui de 'cosmos'; le lien du masque et de 'l'au-delà' étant évident. v. C. Lévy-Strauss, *Maska w XX wieku*, "Dialog" n. 10/1961, pp. 157–160.

³¹ v. L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, p. 48.

³² Cité d'après H. Dziechcińska, *Literatura...*, p. 70.

³³ Cf. C.S. Hall, G. Lindrey, *Teorie osobowości*, PIW, Warszawa 1980, p. 120. Cependant, le rapport de Jung envers le rite comme moyen de transformation intérieure semble minime; il l'appelle simple "démarche technique" qui, par sa nature, est exécutée tout à fait consciemment et exclut un véritable engagement émotionnel. Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Czytelnik, Warszawa 1993, p. 144.

L'interdépendance de ces deux éléments de cérémonie: du masque et de la transe, est très forte et reste dans une relation inversement proportionnelle: comme le constate D. Fabre, "dès que la fête progresse en intensité, l'exigence d'anonymat s'estompe, disparaît"³⁴. C'est la raison pour laquelle, dans la mesure où le rituel continue et qu'il confronte ses participants, les masques sont parfois enlevés: l'extase commence à reprendre leur fonction.

Le masque n'est pas le seul accessoire rituel. D'une façon évidente, il fait suite aux habits de fête. Pendant la cérémonie, il faut quitter ses vêtements quotidiens et en endosser d'autres, 'purifiés', consacrés. La cérémonie finie, on les enlève et on revient aux vêtements 'profanes'³⁵. L'habit cérémoniel remplit donc, en effet, la fonction d'attribut liturgique. De nombreux éléments l'accompagnent; M. Eliade en donne quelques exemples: lumières, couleurs, musique, pompe et luxe³⁶. La musique, et le rythme avant tout, apporte une valeur importante à un rite. Le plus souvent, on y exécute une danse et des chants. Comme l'a écrit G. Kutscher, les deux constituent, avec le masque, une "grande triade de moyens d'expression artistiques", dont des civilisations se servent pour illustrer surtout leur relation avec les forces surhumaines sous forme de rituel³⁷. La danse même, une ancienne activité de culte, paraît l'un des phénomènes les plus essentiels pour l'homme passible de la transformation, dit Kutscher. Le danseur croit arriver à vaincre la gravitation et entreprendre un contact avec des pouvoirs 'supérieurs'. Pendant la danse, son corps est relâché, dépourvu de son poids terrestre, tendant vers des sphères célestes³⁸. Le rythme consistant à des répétitions perpétuelles introduit en transe, dans l'*ilinx* de Caillois. Ce sont juste ces actions répétitives qui expriment la signification principale du rituel, c'est-à-dire la transgression³⁹.

Des gestes rituels y ont leur propre fonction à remplir. Ils peuvent être, dans ce domaine autant que dans chaque discipline artistique, une expression d'émotions, de sentiments. Ils peuvent aussi devenir un symbole qui communique, une espèce de langage. C'est lorsqu'ils suscitent implicitement, chez un individu les exécutant, les mêmes réactions qu'ils évoquent explicitement chez d'autres individus auxquels ils s'adressent⁴⁰. Cela crée une liaison émotionnelle entre les gens, ce qui a lieu dans

³⁴ D. Fabre, Ch. Camberoque, *La Fête en Languedoc*, Éd. Privat, Toulouse 1977, p. 8. Les auteurs se concentrent avant tout sur les masques carnavalesques; v. un livre de Lurker récemment paru où l'anthropologue analyse à fond plusieurs aspects du rituel, tels le masque, la danse, le sacrifice, la prière, la symbolique en illustrant des exemples de cérémonies depuis les peuples primitifs, jusqu'à leur signification contemporaine et laïque; cf. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Znak, Kraków 1994, surtout le chapitre XVI consacré au sens du masque (pp. 277–293).

³⁵ v. R. Caillois, *Les jeux...*

³⁶ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963, p. 225.

³⁷ Cité d'après M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, p. 287.

³⁸ *Ibidem*, p. 340.

³⁹ v. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, London 1962, p. 171: "In ritual, meaning is expressed by the repetition of symbolic actions".

⁴⁰ Selon une théorie psychosociologique; v. G.H. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, PWN, Warszawa 1975, pp. 67–69.

la cérémonie. Deux constatations s'imposent pourtant: le geste signifiant apparaît lors d'un état psychique 'spécial' (comme l'exaltation), et quand une transmission de valeurs l'accompagne. Le rituel répond parfaitement à ces exigences.

Tous les attributs sont donc bien mélangés et il est difficile, nous l'avons vu, de présenter les uns sans également mentionner les autres. À la base, comme le veut R. Otto, c'est toujours la magie (lisons: le culte). Quoi qu'on veuille faire: soit posséder le mystérieux par des pratiques chamanes, par une auto-réalisation en extase, soit s'y identifier à travers des actes magiques (formules, consécration, exorcismes, excommunication etc.) – le point de départ de toutes ces activités est la magie, suggère Otto⁴¹.

Les éléments construisant la cérémonie

Pour systématiser ce phénomène, revoyons donc les éléments principaux qui peuvent se trouver (facultatifs ou obligatoires) dans toute cérémonie⁴²:

- musique instrumentale et vocale
- danse
- peinture, sculpture et autres formes artistiques
- essai de fabularisation dramatique
- habits, masques et d'autres ornements
- dictionnaires magiques, 'mots-clés', prières
- repas rituels
- idée du rite (son but, son objet)
- lieu et temps hors de la réalité
- caractère répétitif d'actes
- symbolique (chiffres, couleurs, objets, figures géométriques, phénomènes cosmiques, plantes et animaux, pierres et métaux, constructions, parties de corps, etc.)⁴³.

Le dernier élément n'occupe que par hasard ce rang. En fait, les symboles sont le trait principal sans lequel aucune cérémonie ne peut se dérouler. De nombreuses couleurs apportent une valeur religieuse. Le noir et le rouge apparaissent surtout

⁴¹ R. Otto, *Świętość*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, p. 66.

⁴² Suivant la proposition de classification de V. Turner in: *Teatr w codzienności – codzienność w teatrze*, "Dialog" n. 9/1988, p. 104.

⁴³ Sur le sujet de la symbolique, voir une œuvre ample de D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1990; malgré le titre, l'auteur ne se borne pas qu'au monde chrétien, il le dépasse pour analyser des exemples dans d'autres croyances, temps antiques compris. Eliade, à son tour, se concentre surtout sur les symboles et les rites chez les primitifs. v. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993. Plusieurs exemples aussi in: J.G. Frazer, *Złota gałąź*. Sur la théorie et les types de symboles v. aussi: P. Tillich, *Symbol religijny*, [in:] M. Głowiński (réd.), *Symbol i symbolika*, Czytelnik, Warszawa 1990, pp. 147–173 et M. Lurker, *Przestanie symboli...*, surtout le chapitre II "Istota i znaczenie symboli", pp. 21–34.

en tête; les deux renvoient au mystère des forces surnaturelles et au sacrifice rituel. Le noir est la couleur de la nuit et – par extension – de la mort. Le rouge est la couleur du sang, du feu et de l’amour. Ce sont ces deux couleurs que le *gourou* du rite, que ce soit un sorcier ou un prêtre, porte son habit rituel. C’est le meneur aussi qui se sert d’objets-accessoires rituels, qui a l’accès à l’autel ou à une autre sorte de sanctuaire, qui enfin connaît des formules magiques, et qui seul, a le droit d’initier les autres⁴⁴.

La structure rituelle: les étapes du déroulement

Compte tenu de ces remarques, il faudrait dire que la cérémonie est une structure. D’abord une structure d’éléments composants que nous avons déjà énumérés; ensuite, une structure très dense où tous les facteurs se présentent en relations de compléments réciproques.

Toute cérémonie est de même une structure de quelques phases, d’étapes qui se suivent selon un ordre plutôt établi. Chaque étape contient un certain nombre d’actions prévues qui transmettent leurs significations singulières, plus ou moins définies. On ne peut pas changer cet ordre impunément; la signification du rite changerait complètement, ou bien son déroulement même en serait altéré⁴⁵. Comment sont donc arrangées ces étapes obligatoires que l’on doit passer pour accomplir un rituel jusqu’au bout?

Nous distinguerions, avant tout, la phase des préparatifs qui annonce la cérémonie et crée une situation physique et psychologique favorable pour débiter. Les participants doivent prendre alors une décision d’accès au jeu par des gestes et par une attitude convenables. Il entrent dans le jeu rituel et dépassent ainsi le point de “non-retour”⁴⁶; “les jeux sont faits”. Vient ensuite la phase de détermination où, dans le consentement commun, tous s’efforcent d’entrer dans le rythme répétitif d’actes. Cette étape réussie, chacun entreprend son propre rôle dans le jeu, met son masque rituel approprié. On se dévoile, on ‘découvre ses batteries’. Après la phase de dévoilement, il est déjà le temps de s’engager sérieusement dans le jeu. La conscience cède sa place à l’émotion. C’est une voie directe pour se livrer à la transe et, par conséquent, à l’extase. C’est dans cet engagement extrême que se produit la phase décisive: le sacrifice. Puis, il convient d’enlever les masques, de sortir hors du jeu, la *katharsis* aboutie. Cette dernière étape est la phase de règlement.

⁴⁴ Sur des exemples détaillés concernant de nombreux aspects et éléments rituels que nous n’avons pas présentés ici, comme: types formels de cérémonies, formules magiques, mythes et préjugés, totémisme, etc, on peut voir, outre les traités d’Eliade, certaines œuvres de B. Malinowski, par exemple: *Mit – magia – religia*, PWN, Warszawa 1990 (série Œuvres, vol. 7); v. aussi J.W. Kowalski, *Dramat a kult*, KAW, Warszawa 1987.

⁴⁵ Comp. R. Grainger, *The Language of the Rite*, introduction.

⁴⁶ L’expression est de Goffman in: *Les rites d’interaction*, p. 125.

Si l'on examine le sacrifice, on est au cœur de la cérémonie. C'est le point culminant, avec une étape formelle du rituel (purification de l'âme de toute exaltation; expiation, apaisement⁴⁷) et son élément indispensable, son 'attribut-clou' (victime)⁴⁸. Le sacrifice et la fête vont de paire, écrit Freud: "tout sacrifice entraîne une fête et aucune fête ne peut se passer sans un sacrifice"⁴⁹. Pourquoi?

Pourquoi le sacrifice est-il si important dans le rite?

Le sacrifice décide de la valeur magique du rituel. Ce terme vient du latin *sacrificium*, c'est-à-dire du '*sacrum facere*' – 'faire ce qui est sacré'. "Le sacrifice est un acte religieux qui, par la consécration d'une victime, modifie l'état moral de la personne qui l'accomplit ou de certains objets auxquels elle s'intéresse", dit Mauss⁵⁰. C'est aussi un moyen pour le profane de communiquer avec le sacré par l'intermédiaire d'une victime. Cassirer le confirme: le sacrifice "est le point où le profane et le sacré non seulement sont en contact l'un de l'autre, mais ils se pénètrent indissolublement"⁵¹. Selon Eliade, des sacrifices humains (ou d'animaux) "ne sont que la remémoration solennelle du meutre primordial"⁵². Le rite, par la répétition, converge avec son archétype, le temps profane étant aboli. On est alors conscient du même acte accompli *in illo tempore*⁵³. Il est cependant important que le

⁴⁷ v. J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles...*, vol. 4, pp. 138–140.

⁴⁸ Lorsqu'on comprend un sacrifice comme 'objet' rituel.

⁴⁹ Z. Freud, *Totem i Tabu*, [in:] [du même auteur] *Człowiek – religia – kultura*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, p. 120.

⁵⁰ M. Mauss, *Les fonctions sociales...*, p. 16.

⁵¹ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, vol. 2: *La pensée mythique*, Minuit, Paris 1972, p. 267.

⁵² M. Eliade, *Aspects du mythe...*, p. 134.

⁵³ De cette façon parvient-on à la question des rapports du rituel avec le mythe; nous n'exploitons pas ce sujet dans ce travail parce que le problème ne se réfère pas, comme on le voit plus loin, aux livres de Genet. Il faudrait pourtant signaler que ces rapports existent d'une manière évidente. Le rituel introduit les participants, mais aussi les observateurs, dans la sphère du mythe. Le rite est une réalisation du mythe, sa présentation. Le mythe tout seul n'est qu'une littérature, une imagination; le rituel permet de l'éprouver, de le subir par la 'mise en scène'; le mythe raconte – le rite reproduit. Décidément, le rituel non seulement présente une histoire mythologique, mais également recrée l'émotion qui a accompagné les événements racontés à l'époque. Il fait dramatiser la mythologie. Parfois, le mythe apparaît là où la cérémonie se veut garantir son caractère éternel et sacré. Si la cérémonie peut se dérouler dans l'univers et le temps isolés, c'est parce que le mythe y est présent. L'espace du rite est un lieu qui reconstruit celui du mythe; le temps rituel est, en fait, un temps mythique. C'est le mythe qui rend au rituel une dimension d'archétype. Sur ces sujets, v. par exemple M. Eliade, *Traktat o historii religii...*, surtout les chapitres 11 et 12, pp. 373–415; M. Eliade, *Aspects du mythe...*; R. Grainger, *The Language of the Rite...*, pp. 157–8; P. Ricœur, *La Symbolique du Mal*, Aubier Montaigne, Paris 1976 – introduction à la 2e partie, pp. 153–165; P. Ricœur, *Jezyk – tekst – interpretacja. Wybór pism*, PIW, Warszawa 1989, pp. 145–146; R. Cailliois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938, surtout le chapitre sur la fonction du mythe; B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*, Książka i Wiedza, Warszawa 1958, p. 482; N. Frye,

sacrifice rituel se passe dans des lieux sacrés, sinon “en dehors d’un lieu saint l’immolation n’est qu’un meurtre”⁵⁴.

Pour mieux comprendre la problématique du sacrifice, et avant tout son origine, il paraît valable de se référer aux travaux de René Girard qui, depuis des années, continue à explorer le problème⁵⁵. Girard, avec conséquence, analyse plusieurs exemples de sacrifices, aussi bien dans la mythologie antique et dans la Bible, que dans des événements réels à travers l’histoire. Il indique le double aspect du sacrifice rituel: à la fois légitime et illégitime. “Il est criminel de tuer la victime parce qu’elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas”, écrit l’auteur en soulignant l’ambivalence de cet acte⁵⁶. Les fonctions du sacrifice consistent, d’après Girard, à empêcher les conflits d’éclater et à ‘purifier’ la violence, c’est-à-dire la ‘tromper’, la dissiper sur des victimes qui ne risquent pas d’être vengées⁵⁷. Bien que la violence persiste dans le rite, ce dernier est essentiellement orienté vers l’ordre et la paix. Même les rites les plus violents visent réellement à chasser la violence⁵⁸.

Girard passe de la notion de sacrifice au phénomène du bouc émissaire. Il fait remarquer que, dans le langage courant déjà, existe cette tendance à remplacer des termes justes par d’autres, cette tendance venant d’une peur de prononcer certains mots qui seraient désagréables, gênants, répugnants, odieux, irritants, etc. Partout où notre savoir n’est pas encore satisfaisant ou bien inopérant, on adapte ces “exorcisements de langage”, comme le dit Girard. On croit pouvoir maîtriser un problème si on lui trouve un nouveau nom; une terrible maladie, appelée autrement (c’est-à-dire d’une façon convenable) semble être à moitié guérie⁵⁹.

Ce n’est qu’un exemple d’un ‘sacrifice linguistique’, relativement innocent, si on le compare à de vrais sacrifices humains; mais le mécanisme et l’essence s’y retrouvent. Girard démontre que le principe de chercher de victimes, afin de les charger ensuite de toute la peine, réside dans le fondement de tout mythe et, par conséquent, de tout rituel qui le reproduit⁶⁰. Des “persécutions collectives” ne sont rien d’autre

Archetypy literatury, [in:] H. Markiewicz (réd.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, vol. II, p. 304 et sq. La liste est certainement exemplaire et bien partielle; nous ne prétendons pas d’étudier le problème en totalité; il nécessite un immense travail à part.

⁵⁴ M. Mauss, *Les fonctions sociales...*, p. 221.

⁵⁵ Surtout ses livres: *Le Bouc Émissaire (Kozioł ofiarny)*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991; *La Violence et le Sacré*, Bernard Grasset, Paris 1972; *Des choses cachées depuis la fondation du monde (Rzeczy ukryte od założenia świata)* – passages en traduits polonais publiés in: “Literatura na Świecie” n. 12/1983, pp. 74–181; *La route antique des hommes pervers*, Grasset & Fasquelle, Paris 1985.

⁵⁶ R. Girard, *La Violence...*, p. 9.

⁵⁷ Ibidem, pp. 27 et 59.

⁵⁸ Ibidem, p. 155.

⁵⁹ R. Girard, *Kozioł ofiarny...*, p. 10.

⁶⁰ Ibidem, p. 21 et sq.

que des actes de viol spontanés commis par une foule pour des raisons criminelles. C'est ce phénomène que Girard appelle un "effet du bouc émissaire".

Quatre stéréotypes dominent ce mécanisme. Le groupe vit une crise sociale – des ravages sérieux ou même des crimes ont eu lieu – quelqu'un convient aux critères de la sélection sacrificielle – la violence collective se produit⁶¹. L'innocence de la victime est évidente; on la choisit selon des indices sacrificiels qui peuvent suggérer son rapport avec la crise. On charge la victime de la responsabilité de cette crise; en éliminant le bouc émissaire, on espère remédier au mal. Ainsi, cet effet influence-t-il non seulement les relations interhumaines dans le groupe ou dans la société, mais aussi il 'supprime', dans la conscience des citoyens, des causes extérieures.

Girard analyse plusieurs mythes antiques et il y découvre les persécutions les plus anciennes, une sorte d'archétype de persécution⁶². "Moins on emploie explicitement la notion de bouc émissaire dans les textes mythologiques, plus elle les domine" – pense l'auteur⁶³. Cet archétype constitue un lien entre les mythes et les rituels, le vrai lien, selon Girard, que personne n'a pas pu expliquer suffisamment. Or, les phénomènes de persécution sont le modèle de chaque institution religieuse. "Il n'y a rien qui ne résulte logiquement du mécanisme du bouc émissaire", écrit Girard⁶⁴. La violence primitive est donc une matrice de significations mythiques et rituelles. La religion prend le mécanisme sacrificiel pour son objet; sa fonction serait alors de répéter ou bien de renouveler les effets de ce mécanisme.

Genet - animal cérémoniel

Il sortit, avec sa main toujours gantée, la boîte de Gitanes de la poche de sa gabardine, il alluma sa cigarette. Pas un geste inutile, une ascèse dans sa rigueur pour éteindre l'allumette. Cet homme, me disais-je, est une cérémonie⁶⁵.

⁶¹ Ibidem, p. 119 et 37.

⁶² Ibidem, p. 37 et sq. Remarquons pourtant que ce n'est pas Girard qui souligne, le premier, qu'au début c'était le meurtre. Freud, lui aussi, considérait le crime primordial comme un fondement de l'humanité, en expliquant par cela le fait que tout rituel contient dans son scénario une forme de sacrifice. v. Z. Freud, *Totem i tabu...*, p. 127 et sq.

⁶³ Ibidem, pp. 174–175.

⁶⁴ Ibidem, p. 83. Frazer donne aussi, dans son œuvre, une large place pour présenter le phénomène du bouc émissaire, in: *Złota gałąź...*, surtout les chapitres: *Przenoszenie zła* (pp. 296–301), *Publiczne kozły ofiarne* (pp. 413–424) et *Ludzie jako kozły ofiarne w starożytności klasycznej* (pp. 425–432). Cependant, Frazer ne le comprend pas comme Girard. Il le conçoit dans le contexte seul du rituel en ignorant le mythe. Il n'y aperçoit aucun mécanisme, aucun schéma de comportement. D'une part, son idée est très générale et superficielle, et d'autre part, elle est partielle par rapport à celle de Girard. Notamment, Frazer distingue les rites de bouc émissaire en tant que groupe formel au sein de tous les rites humains. Probablement ne croit-il pas que le mécanisme décrit par Girard soit la genèse de chaque cérémonie. Ainsi ne se pose-t-il pas la question de savoir s'il existe une liaison stricte entre des religions comme telles et le phénomène du bouc émissaire. De même Frazer n'y voit pas une continuité jusqu'aux temps modernes. De cette façon il qualifie ce phénomène comme superstition primitive, une espèce de vestige.

⁶⁵ V. Leduc, *La folie en tête*, Gallimard, Paris 1973, p. 178.

Voilà comment Jean Genet est décrit par son amie, Violette Leduc, après leur première rencontre. Cette prédilection de Genet pour garder la forme rituelle dans la vie privée s'est transférée très vite dans ses livres. En fait, la cérémonie est au centre des préoccupations littéraires de Genet. "Des romanciers d'aujourd'hui", dit-il, "l'oublent trop: le roman est un rite, une cérémonie, une messe qu'il faut célébrer avec une gravité attentive et redoutable"⁶⁶. "On ne peut que rêver d'un art qui serait", écrit-il ailleurs, fasciné par la création artistique orientale, "un enchevêtrement profond des symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti"⁶⁷.

"Pressenti" veut dire ici 'manifesté en partition gestuelle et par le jeu du corps'. Il ne serait donc pas étonnant que le meilleur moyen pour le réaliser soit le domaine du théâtre rituel. Dans le passage suivant, Genet présente sa recette de cette forme d'art:

[...] le théâtre aura pour son but de nous faire échapper au temps. [...] Dès le début de l'événement théâtral, le temps qui va s'écouler n'appartient à aucun calendrier répertorié. [...] Même si le temps [...] ne disparaît pas complètement de la conscience des spectateurs, un autre temps, que chaque spectateur vit pleinement, s'écoule alors, et n'ayant ni commencement ni fin, il fait sauter les conventions historiques nécessitées par la vie sociale, du coup il fait sauter aussi les conventions sociales et ce n'est pas au profit de n'importe quel désordre mais à celui d'une libération – l'événement dramatique étant suspendu, hors du temps historiquement compté, sur son propre temps dramatique – c'est au profit d'une libération vertigineuse⁶⁸.

Les principes majeurs du rituel y sont manifestés. C'est donc l'aliénation de la réalité 'extérieure', un essai de créer son propre univers dominé par d'autres dimensions temporelles et spatiales. L'élément du vertige y apparaît aussi: il s'agirait alors d'une espèce d'extase rituelle. Bien que le recours aux sources religieuses ne soit pas exprimé dans ce passage, on reconnaît la franche admiration que Genet éprouvait envers la messe et son sacrifice. Il l'a appelée "le plus haut drame moderne", en ajoutant: "Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation"⁶⁹. Il faut donc se mettre d'accord avec plusieurs critiques littéraires qui voient dans le rite un fondement du théâtre génétien, en quelque sorte "la clé" à la compréhension de ce théâtre⁷⁰. Cependant, cette conviction se rapporte-t-elle

⁶⁶ R. Poulet, *Aveux spontanés. Conversations avec Jean Genet*, Plon, Paris 1963, p. 31. Comp. cet extrait avec un énoncé d'A. Arrabal: "Teatr jest przede wszystkim ceremonią, która wywodzi się z bluźnierstw i sakralności, z erotyzmu i mistycyzmu, z uśmiercania i egzaltacji życia"; cit. d'après S. Bardijewska, *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*, PIW, Warszawa 1987, p. 226.

⁶⁷ J. Genet, *À Pauvert*, "Obliques. Littérature-théâtre" n. 2/1972, p. 2.

⁶⁸ J. Genet, *L'étrange mot d'...*, [in:] *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Paris 1968, p. 10.

⁶⁹ J. Genet, *À Pauvert...*, p. 5.

⁷⁰ Comp. l'opinion de M. Esslin, "The concept of ritual act, the magical repetition of an action deprived of reality, is the key to understanding of Genet's theatre", [in:] M. Esslin, *The theatre of the absurd...*, p. 159.

également, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, à la prose de l'écrivain.

Les Bonnes: un drame rituel modèle

Dans le cadre de l'analyse des textes génétiques⁷¹ nous souhaiterions commencer par *Les Bonnes* et nous y arrêter plus longtemps. Plusieurs arguments nous poussent à le faire. En fait, c'est la première pièce de Genet, son œuvre la plus classique et la plus connue des lecteurs et des spectateurs. Ensuite, elle a la règle des trois unités, ce qui permet de mettre au point sa structure cérémonielle. Le nombre des personnages y est restreint: cela nous permet aussi de discerner attentivement leurs relations mutuelles. Nulle part, chez Genet, la 'simplicité' de moyens formels n'apporte de tels effets artistiques; nulle part, non plus, la matière génétique n'est autant flexible ni se prête à l'analyse⁷². On peut traiter *Les Bonnes* comme texte-modèle dans la recherche des mécanismes rituels.

Les didascalies d'abord. Là-déjà Genet suggère d'appliquer des éléments rituels. Le jeu des actrices doit être 'furtif': "Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste suspendra les actrices. Il serait bien qu'à certains moments elles marchent sur la pointe des pieds [...] Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées" [BO, 7]⁷³. Ailleurs, Genet souligne que les actrices doivent marcher d'un point de la scène à un autre en dessinant "une géométrie qui ait un sens" [35]. Ces remarques se rapportent aux actrices, et non aux personnages fictifs. Genet exige un jeu spécial, il ne cherche pas à identifier l'acteur à son personnage; il tient plutôt à le changer en signe. Il veut aussi créer un certain rythme de mouvements qui ne soit pas nécessairement explicable, tout au plus éprouvé. "Il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste" [9]. L'inspiration de l'Orient y est manifeste.

⁷¹ Pour l'explication de toutes les abréviations renvoyant aux titres génétiques, v. la "note bibliographique" à la fin de ce travail.

⁷² Certes, *Haute surveillance* ressemble énormément à *Les Bonnes*. Les deux pièces ont été écrites en même temps; l'intrigue et les relations des personnages sont identiques (leur nombre aussi). Mais c'est *Les Bonnes* qui a été mise en scène la première, deux ans avant l'autre. *Haute surveillance* semble une copie, ou plutôt un reflet de l'autre. L'auteur lui-même la trouvait secondaire et, après des années, voulait l'oublier: "...j'aimerais encore que cette pièce ne soit plus jamais représentée. Il m'est difficile de me souvenir quand et dans quelle circonstance je l'ai écrite. Probablement dans l'ennui et par inadvertance" – écrit-il en 1967. Cf. J. Genet, Sur *Haute surveillance*, [in:] *Œuvres complètes*, vol. 4, op. cit., p. 179. Dernièrement, deux autres pièces de Genet, inédites avant, ont paru: *Elle* et *Splendid's*. La première est une variante intéressante du sujet général de *Le Balcon* (les deux étant écrites simultanément), et bien qu'elle se limite aussi aux trois unités et au nombre de personnages diminué, sa construction n'égale pas *Les Bonnes* en richesse dramatique de rites. L'autre introduit plusieurs personnages; nous ne sommes pas non plus convaincus de son unité de temps: la continuité des événements semble rompue.

⁷³ Cela renvoie au passage suivant: "Un théâtre clandestin, où l'on viendrait en secret, la nuit et masqué, un théâtre dans les catacombes serait encore possible". Cf. J. Genet, *À Pauvert...*, p. 4.

Les vêtements ne relèvent d'aucune mode ni d'aucune époque. Ce qui compte, ce sont les couleurs. La couleur noire est omniprésente: des robes, des bas, des souliers – tout est en noir. C'est le cas au début, car on voit un peu plus loin apparaître d'autres teintes liturgiques, comme le rouge d'un manteau de parade, le blanc et l'argent d'autres robes. Les vêtements sont en étoffes 'nobles': du satin, du velours, des dentelles. Cela n'épuise pas la liste d'attributs cérémoniels dans le drame. Il y a partout des fleurs "qui sont là pour fêter juste le contraire d'une noce", comme dit Madame [71-2]. L'armoire de Madame est pour les bonnes comme "la chapelle de la Sainte Vierge" [77], comme une sorte d'autel (dans leur chambre il y en a d'ailleurs un). Les bonnes se mettent du fardeau sur le visage le temps d'une cérémonie: cela remplace un masque rituel traditionnel; les gants jouent un rôle identique, ils sont un accessoire indispensable du jeu rituel des sœurs. Plusieurs fois, on entend des sonneries: le réveille-matin, le téléphone, la clochette à l'entrée. Elles dirigent le rythme des événements, marquent les étapes successives des rituels. L'acte de boire le tilleul devient, par des essais répétitifs et par son importance, un acte symbolique, comme l'acte de communier.

Dans ce 'décor' si bien préparé, les deux bonnes jouent chaque soir une cérémonie, une représentation théâtrale, pendant laquelle elles donnent corps à leurs fantasmes, aux rêves qu'elles n'osent pas formuler dans la journée. Elles tentent ainsi de résoudre dans l'imaginaire un problème qu'elles seraient incapables de résoudre dans la réalité.

Pour réaliser cela, les sœurs accomplissent un rite où Claire joue à être Madame et Solange à être Claire. La pièce commencée, nous voyons déjà la cérémonie en train de se dérouler. La domination de 'Madame' est nette: elle écrase sa bonne de son mépris et se complait dans un narcissisme agressif. Dès les premières répliques, Claire modifie le scénario habituel: elle y introduit une attaque camouflée contre Solange par une allusion aux amours de celle-ci avec le laitier. Cela lui fait con-fondre les prénoms: tantôt elle appelle sa sœur 'Claire', tantôt avec son vrai prénom. Solange, par contre, tient son rôle rituel. Elle rappelle discrètement à sa sœur le schéma du rite: "Ce n'est pas le moment d'exhumer...", "Nous n'en sommes pas encore là" [22], ou bien: "Madame s'égare" [24]. Quand elle essaie de rendre la pareille, c'est toujours à travers sa 'Claire'. Voilà pourquoi elle laisse libre cours à la haine qu'elle éprouve envers 'Madame'. Une seule fois Solange se laisse emporter par les émotions et reproche à 'Madame'-Claire que celle-ci lui envie la jeunesse de son laitier; c'est alors qu'elle emploie son vrai prénom, la faute étant corrigée tout de suite par la sœur:

SOLANGE: Avouez le laitier! Sa jeunesse, sa fraîcheur vous troublent, n'est-ce pas?

Avouez le laitier. Car Solange vous emmerde!

CLAIRE, *affolée*: Claire! Claire!

SOLANGE: Hein?

CLAIRE, *dans un murmure*: Claire, Solange, Claire.

SOLANGE: Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! [29]

Le rite s'enchaîne selon ce principe de la dynamique binaire. Plus Claire accuse Solange de fréquenter le laitier, plus 'Claire' suggère que c'est 'Madame' qui a dénoncé Monsieur à la police. À notre avis, c'est là juste le but de cette cérémonie: charger la vraie Madame d'avoir dénoncé son mari; les bonnes qui l'ont effectivement fait veulent se priver de la responsabilité⁷⁴. Il n'empêche que, tout au long du rite, elles introduisent des accents personnels. En termes rituels, elles mettent et enlèvent leurs masques à tour de rôles.

Ce passage constant du rite à la vie privée et inversement démontre que les bonnes ne sont pas encore entièrement engagées dans le jeu. Les préparatifs sont déjà faits: le lieu et le temps sont choisis, de nombreux accessoires préparés. Les 'masques' assignent des rôles convenables aux sœurs. Plusieurs répliques témoignent de leur volonté d'entrer dans un rythme construit par certaines liaisons de rimes: "malheureuses – pleurerai" [23], "voleuse? – frôleuse!" [24], "vous dites? – les limites!" [26], "riez et priez" [31], "la traîne, traînée!" [25] ou "Claire est là, plus claire que jamais" [29]. Ce ne sont pas seulement de simples jeux de mots: ces expressions remplissent la fonction d'expressions magiques, dont la fréquence est remarquable et constitue une valeur répétitive. En même temps, elles servent à parvenir à l'extase rituelle. Mais ce n'est pas encore le moment décisif, l'étourdissement va arriver. On espère en voir le commencement lorsque Solange-'Claire' dit à Claire-'Madame': "Bas les pattes et découvrez ce cou fragile" [32]. L'exaltation est tout de même rompue: on entend un réveille-matin sonner.

Chaque soir, c'est pareil: le rite n'est pas achevé. Les bonnes ne peuvent pas l'accomplir, ou plutôt elles ne veulent pas? Elles doivent bien se rendre compte que le continuer signifie assassiner l'une d'elles. Le subconscient les arrête peut-être à temps; elles sont à la fois fascinées et effrayées par le crime. Bientôt, il va s'avérer d'ailleurs que Claire a remonté le réveil pour avoir de la marge, pour "qu'on puisse tout ranger" [33]. Probablement aussi afin qu'on puisse éviter le pire...

Et pourtant les deux sont mécontentes d'avoir interrompu le jeu. Solange reproche à Claire de ne pas se presser; celle-ci l'explique par la phase de préparatifs trop longue. Elles enlèvent leurs vêtements rituels, c'est-à-dire les robes de Madame. Malgré ces apparences, la cérémonie n'est pas finie; elle a laissé la place à une autre. Maintenant, les sœurs jouent leur échec. Cela se passe sûrement chaque soir aussi. Des répétitions réapparaissent:

SOLANGE: Il fait lourd, ce soir. Il fait lourd toute la journée.

CLAIRE: Oui.

⁷⁴ Esslin veut voir dans l'intrigue de cette pièce un message plus symbolique: la révolte des bonnes équivaldrait à la révolte du Satan – cet ange déchu – contre le monde de la lumière duquel il a été banni pour toujours. C'est pourquoi, dit Esslin, cette révolte trouve son expression non dans la protestation sociale, mais dans le rituel. voir M. Esslin, *The theatre of the absurd...*, p. 158. Esslin s'est peut-être inspiré de l'étymologie probable des prénoms: Solange veut dire 'ange du sol', donc 'Satan'; Claire renvoie directement à la 'lumière', à la 'lueur'. Nous n'y voyons cependant pas de raison suffisante pour conforter cette interprétation, la mythologie étant plutôt absente de l'œuvre génétienne.

SOLANGE: Et cela nous tue, Claire.

CLAIRE: Oui.

SOLANGE: C'est l'heure.

CLAIRE: Oui. [33-4]

Solange lui rappelle trois fois de surveiller la fenêtre. Cependant, Claire est nerveuse, elle soutient le conflit du rituel précédant: "Ne cherche pas à me dominer" [35]. Son exaltation augmente:

SOLANGE: Tu étais heureuse de pouvoir tout à l'heure mêler tes insultes... et les détails de notre vie privée avec...

CLAIRE: Avec? Avec? Avec quoi? Donne un nom? Donne un nom à la chose! La cérémonie? D'ailleurs, nous n'avons pas le temps de commencer une discussion ici. Elle, elle, elle va rentrer. [36-7]

Solange sait quand même maîtriser sa sœur. Elle parle avec un ton dur et sordide qui entame l'émotion de Claire. Le dialogue se poursuit, toujours plein de reproches et de complexes cachés: "Quand nous accomplissons la cérémonie, je protège mon cou. C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger", révèle Claire [48]. Elle envie également à sa sœur d'avoir joué, la veille, le rôle de Madame où Solange est allée plus loin: 'Madame' se voyait déjà accompagner Monsieur au bain. "J'ai inventé les pires histoires et les plus belles dont tu profitais", dit Claire qui a elle-même écrit des lettres de dénonciation [43], avec la permission silencieuse de sa sœur. Au cours de cette partie du rite les bonnes cherchent donc à reconstruire les circonstances où elles ont préparé les anonymes. Il est bien probable que cette dispute se passe habituellement, aussi: Claire et Solange utilisent des arguments usés qui leur viennent facilement à l'esprit, et les répliques semblent se suivre sans perturbations.

Tout va donc bien jusqu'au moment où le téléphone sonne. Cela ne fait plus une partie du rite. La situation est tout à fait nouvelle et surprenante. L'événement fait sortir les bonnes hors du jeu. Comme le fait est inhabituel, elles cessent la cérémonie. D'autant plus que c'est Monsieur qui téléphone: il est en liberté provisoire et le complot des sœurs peut être découvert.

L'étape d'intrigue qui fait suite à ce message est la seule dans la pièce qui n'ait pas de caractère rituel. La confusion des bonnes est complète: elles sont seulement capables d'improviser sans aucun scénario, de redevenir pour quelques instants elles-mêmes. Mais 'privées', elles pensent toujours à une seule chose: tuer Madame. Dès lors, c'est encore plus évident. Claire décide donc d'empoisonner Madame. Cela veut dire, dans le langage des bonnes, accomplir un nouveau rite: le rite de mort. "Tu ne sauras pas quels gestes faire", constate Solange [59]. Le problème consiste donc à trouver des gestes appropriés; le résultat de cet acte n'est pas mis en question. Il serait tout au plus 'beau' aux yeux de Claire: elle se voit partir pour le bain accompagnée de Solange, comme un "couple éternel, du criminel et de la sainte" [60]. Solange est pourtant plus sceptique. Elle veut faire 'refroidir' Claire et pour

cela entreprend un rite nouveau: une sorte de jeu enfantin où la fille aînée apaise sa petite sœur. Elle lui répète plusieurs formules stéréotypées du genre:

Repose-toi, ma petite sœur [...] Calme-toi, mon chéri [...] Pose tes pieds, là. Ferme les yeux [...] Je vais t'endormir. Quand tu dormiras, je te porterai là haut [...] Je te déshabillerai et te coucherai dans ton lit-cage. Dors, je serai là [...] Chut! Laisse-moi te raconter une histoire [60-61]

Solange accepte ce jeu, et les deux entrent en rythme presque musical:

CLAIRE, *plaintivement*: Solange?

SOLANGE: Mon ange?

CLAIRE: Solange, écoute.

SOLANGE: Dors.

Long silence. [ibidem]

Ce rythme les détache à nouveau de la réalité qui constitue son propre temps rituel. Ainsi elles sont déjà rentrées dans des dimensions rituelles. C'est pourquoi Claire se lève soudain, joyeuse et prête à commettre le crime. Elle se sent soutenue par sa sœur. Les préparatifs sont faits.

La troisième sonnerie, cette fois-ci à la porte d'entrée, annonce le commencement de la cérémonie suivante. Madame est arrivée; Claire et Solange redeviennent 'bonnes', dans le sens de substantif aussi bien que d'adjectif⁷⁵. Claire prépare, comme toujours, le tilleul pour sa maîtresse, mais elle y ajoute du gardénal, attribut mortel du rite qui va s'ensuivre. Solange fait entrer Madame et l'accompagne.

Celle-ci est entièrement absorbée par le sort de Monsieur. Elle s'imagine des scènes de prison, le voit déjà partir pour le bagne. Madame entre dans le rôle d'une amante blessée sinon d'une veuve. Elle y entre si intensément, elle se plaint tellement que cela conduit à l'extase:

Mais innocent ou coupable, je ne l'abandonnerai jamais. Voici à quoi on reconnaît son amour pour son être: Monsieur n'est pas coupable, mais s'il l'était, je deviendrais sa complice. Je l'accompagnerais jusqu'à la Guyane, jusqu'en Sibérie [...] Monsieur n'est pas coupable, mais s'il l'était, avec quelle joie j'accepterais de porter sa croix! D'étape en étape, de prison en prison, et jusqu'au bagne je le suivrais. À pied s'il le faut. Jusqu'au bagne, jusqu'au bagne, Solange! Que je fume! Une cigarette! [68-9]

Les sœurs s'accommodent au jeu de Madame. Un passage vient ensuite où toutes les trois semblent réaliser un seul rituel: elles soutiennent le même rythme et les mêmes émotions. Évidemment, le jeu est faux chez les bonnes: en fait, elles s'abstiennent de tomber en exaltation, elles gardent prudemment la position du spectateur. C'est leur

⁷⁵ L'ambivalence de ce mot était sûrement prévue par Genet; l'auteur s'en amuse plusieurs fois. Probablement aussi, quand Claire dit plus tard à sa patronne "Madame est bonne", sous-entend "Madame est domestique". À la fois, elle réduit la patronne, dans sa conviction, au rang d'une servante, mais aussi, inconsciemment, elle signale le contenu du rite où l'une des sœurs jouait à être Madame.

interaction où elles surveillent afin que le rite de Madame se déroule correctement, sous leur contrôle. Elles se bornent donc à lancer des expressions-clés qui permettent à Madame de continuer la cérémonie sans s'en apercevoir. Ce sont des expressions d'admiration: "Madame est courageuse" [69]; d'assurance: "Monsieur est innocent" [68]; de conseil: "Madame devrait se reposer" [71]; de compassion: "Nous comprenons le chagrin de Madame" [72]; de loyauté: "Nous n'abandonnerons jamais Madame" [74], etc. Madame complète son rôle rituel avec l'attitude d'une souveraine repentie: elle distribue ses robes aux bonnes. "En vous les donnant, j'attrirerai peut-être la clémence sur Monsieur", dit-elle [76]. Les sœurs sont faussement émues et 'indignes' des cadeaux. C'est une étape d'un double jeu: tout en proclamant leur attachement à Madame (interaction), les bonnes préparent le poison (rituel). Elles participent artificiellement au rite de Madame, juste pour maintenir son déroulement, mais, effectivement, à leur propre rite d'exécution.

Au moment où Claire apporte le tilleul empoisonné au gardénal, certaines répliques des deux rites – celui des bonnes et celui de Madame – commencent à se mélanger. De temps en temps, parmi les affectations de Madame et la 'noblesse' des bonnes, celles-ci répètent à leur maîtresse: "Le tilleul est prêt, Madame" [75-76]. Ce n'est pas seulement une simple information; cette constatation est également un signe préliminaire à leur rite. "Le tilleul est prêt" veut dire ici: "nous sommes déjà prêtes"⁷⁶. Tout est donc préparé afin que la cérémonie de mort s'accomplisse.

Quand il s'avère que Monsieur a téléphoné, les projets se renversent. Le rite des sœurs s'interrompt, mais Madame sort en dehors de son jeu elle aussi. Quelques essais désespérés pour rétablir la situation précédente échouent. Madame ne veut plus de tilleul et finalement s'en va à la rencontre de Monsieur.

C'est le moment-clé de l'intrigue. Pourquoi les bonnes reprendront-elles le rite cessé? Habituellement, on l'explique par l'acte symbolique: elles n'ont pas pu empoisonner leur patronne, elles vont donc l'exécuter entre elles, comme une sorte d'expiation. Cette interprétation, d'origine psychologique, est sans valeur dans ce

⁷⁶ À cette occasion, nous voulons signaler un certain phénomène linguistique. C'est notamment la question des actes de langage, le terme introduit par J.L. Austin. Le problème se réfère bien à l'essence de la cérémonie où les mots ont leur pouvoir causal. "De la beauté de son expression dépend la beauté d'un acte moral. Dire qu'il est beau décidé déjà qu'il le sera", écrit Genet dans *Journal du voleur* [J, 22]. Or, si Solange prononce des phrases comme: "Madame est bonne", "Le tilleul est prêt", elle emploie, en fait, des actes de locution. Elle énonce donc quelque chose qui a un sens et qui se reporte à une idée. Les mêmes phrases sont également des actes d'illocution qui peuvent signifier l'avertissement, la supposition, le souhait, la demande etc. Aussi sont-elles des actes de perlocution, c'est-à-dire influençant le récepteur. Lorsque Solange dit les phrases exemplaires, comme "Madame est bonne" ou bien "Le tilleul est prêt", elle se sert alors, en même temps, des actes de locution pour montrer son admiration pour Madame, actes d'illocution pour avertir Claire du commencement d'un rite et ceux de perlocution afin d'évoquer, chez sa sœur et chez elle-même, la disposition intérieure à ce rite. Les actes de langage semblent dans ce cas-là continuer la tradition de la foi en maléfica, en formules magiques. Nous ne faisons que signaler ces aspects linguistiques en renvoyant à des travaux plus détaillés; v. par exemple J. Szymura, *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej* J.L. Austina, PAN, Kraków 1982.

cas-là: *Les Bonnes* n'est pas un drame réaliste, c'est bien un drame rituel! C'est dans une référence rituelle qu'il faut chercher l'explication.

Or, les préparatifs sont faits. Il est vrai que de nombreuses fois les bonnes ont déjà passé cette étape, mais, cette fois-ci, c'est différent. Jusqu'à ce soir-là, elles ont toujours imité les mêmes gestes, suivi le même scénario. Avec le réveil sonnante à l'heure, elles se protégeaient pour ne pas aller au bout du rite, compte tenu des conséquences éventuelles. Là, la situation change, plusieurs facteurs nouveaux interviennent. Pour la première fois, elles recommencent leur rite le soir même. Pour la première fois aussi l'attribut principal de la cérémonie de mort – le gardéal – est apporté. Un danger extérieur réel, la possibilité d'être dénoncées, les menace. Elles recherchent une issue. "Il faudra bien qu'on trouve le moyen de s'évader", dit Solange [95]. Mais "s'évader" veut dire non seulement "s'enfuir" contre la police après avoir dénoncé Monsieur. C'est aussi: "sortir de la situation rituelle" qu'elles ont évoquée, la résoudre. La meilleure façon est d'achever le rite...

La patronne sortie, Claire répète les phrases-clés: "Madame est bonne", "Madame est douce", "Madame est belle" [90-91]. Elle est disposée pour continuer la cérémonie. Quand les sœurs se mettent à se reprocher réciproquement leurs fautes, d'une manière imperceptible elles cessent de se tutoyer: les domestiques ne se tutoient pas en présence de leur patronne. Or, Claire et Solange se comportent 'comme si' Madame avait toujours été là. Ou bien 'comme si' l'une d'elles était redevenue 'Madame' et avait recommencé le rituel. Solange s'adresse enfin à sa sœur par 'Madame' et Claire entre dans le rôle de leur patronne: "Claire ou Solange, vous m'irritez – car je vous confonds, Claire ou Solange..." [97]. C'est alors qu'elle met une robe blanche de Madame par-dessus la noire. Depuis ce moment-là il n'y plus de retour. Le jeu rituel est mis en marche et les bonnes se dépêchent. C'est par cet empressement qu'elles veulent peut-être étouffer le reste de leurs doutes, leurs craintes et l'instinct d'autodéfense. Elles visent rapidement le but:

SOLANGE, *se retournant et voyant Claire dans la robe de Madame*: Vous êtes belle!

CLAIRE: Passez sur les formalités du début [...] Presse-toi!

SOLANGE: Vous êtes belle! [...]

CLAIRE: Passons. Passons le prélude. Aux insultes! [...] Couvrez-moi de haine!

SOLANGE: Aidez-moi!

CLAIRE: Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité [...] Moi, je vous vomis [...]

SOLANGE: Je monte, je monte... [98-100]

Le mélange des pronoms personnels 'tu' et 'vous' est très important. Les bonnes sont déjà au bord de l'extase rituelle. Encore Claire 'souffle'-t-elle le texte, mais elle se change simultanément en 'Madame'. Les remarques techniques sont prononcées par 'vous'. Un peu plus tard, le pronom 'elle' s'y mêle:

SOLANGE: Ne bougez pas! Que Madame m'écoute. Vous avez permis qu'elle s'échappe. Vous! Ah! quel dommage que je ne puisse lui dire toute ma haine! [...] Mais, toi si lâche, si sottte, tu l'as laissée s'enfuir [...] Ne bougez pas! [...] [103].

'Tu' désigne, ici, les rapports entre les deux sœurs. 'Vous' est la forme officielle des bonnes en présence de la patronne; c'est aussi dans cette que Madame s'adresse habituellement aux domestiques. 'Que' employé avec la troisième personne du singulier exprime la relation exclusive qui va vers une seule direction: de la bonne à Madame. Enfin 'elle' est le pronom employé par les bonnes parlant de leur patronne en son absence. Tout est parfaitement confondu. Cette phase dure quelques instants.

Le monologue de Solange qui suit est, en effet, une longue tirade où la bonne s'imagine des scènes possibles, après avoir commis le crime prétendu: l'interrogatoire à la police, les réactions des voisins – surtout des domestiques – et la scène finale en compagnie du bourreau. Elle se sent auréolée de gloire. Pour Solange, cela suffit: elle s'est purifiée par des émotions extrêmes. Le discours fini, elle veut arrêter le rite, épuisée. Si Claire n'est pas d'accord, c'est qu'elle sent un maillon manquant dans cette cérémonie: c'est notamment l'acte de mourir. Claire force donc sa sœur à continuer. Jusqu'au bout, elle impose le scénario imaginé; les répliques se suivent logiquement:

CLAIRE: Je dis! Mon tilleul.

SOLANGE: Mais, madame...

CLAIRE: Bien. Continue.

SOLANGE: Mais, madame, il est froid.

CLAIRE: Je le boirai quand même. Donne. [...]

Elle prend la tasse et boit [...] [113]

La cérémonie est accomplie.

Nous voyons deux raisons rituelles de comprendre cet acte final. La première, comme nous l'avons déjà mentionné, consiste à insérer une étape manquante au rite: le sacrifice. La nature comble le vide... Bien sûr, c'est l'étape la plus importante, sans laquelle la cérémonie de mort n'a pas de sens. Claire le sait très bien. Elle n'a d'ailleurs pas atteint à l'extase, comme sa sœur, elle se sent dominée dans le rite.

En outre, et c'est la deuxième raison, elle se sent coupable d'avoir laissé échapper Madame lorsque la fin était si proche. En remplaçant la patronne comme objet du sacrifice, Claire se révèle le bouc émissaire de cette cérémonie: en elle se concentrent enfin tous les sentiments de haine, de revanche, de cruauté que les deux sœurs gardaient depuis longtemps contre Madame. Ayant commis une faute, que ce ne soit qu'un résultat de la faiblesse temporelle, Claire récupère l'acte manquant. Du point de vue rituel, tout est mis en ordre⁷⁷.

⁷⁷ Ce ne sont certainement pas les seules explications possibles. On pourrait se référer au conflit archétypique entre deux frères qui constitue un des plus anciens motifs mythologiques, cf. R. Girard, *La Violence et le Sacré...*; l'ethnologie indiquerait le rôle inquiétant des jumeaux dans les sociétés primitives et une tendance fréquente à en éliminer un; enfin, les psychanalystes auraient leur mot à dire aussi...

Voilà comment est organisé l'enchaînement de la cérémonie dans *Les Bonnes*. Comme nous l'avons dit, c'est un schéma-modèle, le plus intéressant au niveau de l'analyse littéraire. Nulle part ailleurs, dans les œuvres génétiques, on ne retrouvera de structure si riche en références rituelles et si transparente quant à sa valeur dramatique.

Encore *Haute surveillance* répète-t-elle une telle composition. Les trois unités sont gardées. Il y a toujours trois personnages dont deux (Maurice et Lefranc) forment un 'couple'. L'autre (Yeux-Verts) est leur 'souverain'. Tout le rite consiste à ce que les deux jeunes hommes jouent à être ce troisième, dont la position sociale en prison est bien élevée. Il existe aussi 'cette autre' – absente de la cellule, une femme que Yeux-Verts va laisser en mourant sur l'échafaud, convoitée par Maurice et Lefranc. On dirait une épreuve négative du drame précédent. Mais il y a aussi Boule de Neige, le fameux criminel, lui aussi souvent évoqué dans les répliques des prisonniers. Autour de ces personnages, autour de leurs relations mutuelles se déroule un rite. Le crime y est imminent. Lefranc le prédit juste au début: "Maurice, ce soir tu quittes la cellule" [HS, 32]. Cela ne veut pas dire que Maurice sortira libéré: il sera étranglé. Lefranc, un simple voleur, dévoré par la jalousie de n'avoir pas commis un crime sérieux, joue ce rite d'exécution devant Yeux-Verts, déjà condamné à mort. Le rite d'exécution veut donc être également un rite d'anoblissement; il est aussi un spectacle dramatique organisé pour Yeux-Verts comme spectateur. Une sorte de cérémonie de lutte que jadis menaient des esclaves ou des gladiateurs devant leurs souverains. Maurice devient donc, comme Solange, un bouc émissaire. Cette fois-ci il sert de victime à Lefranc pour que celui-ci puisse aboutir à un rang plus élevé dans l'échelle de la société prisonnière. La pièce s'achève par un vrai – *nomen omen* – 'coup de théâtre': la porte s'ouvre et le Surveillant général entre: "On a tout entendu, tout vu. [...] pour nous, de l'ocilleton du judas ce fut une belle séquence tragique, merci" [*ibidem*, 112]. Le rituel a gagné une double dimension dramatique.

Les livres de Genet sont remplis de nombreuses formes et types de cérémonies. Cependant, elles ne sont pas aussi complètes que celles dans *Les Bonnes*, mais si on range leurs attributs et étapes partielles, nous obtiendront une image satisfaisante de l'ordre rituel génétien.

Même les frames romanesques créent des espaces rituels

Généralement, les rites organisés par des personnages génétiques se passent dans des espaces profanes, c'est-à-dire qui d'habitude remplissent d'autres fonctions que rituelles. Souvent, ce sont des lieux clos ou bien limités à de petites surfaces: chambres [BO, E, PF], commissariats de police et cellules de prison [HS, ND, M, J]. Parfois, le rite occupe de nombreuses parties d'un bâtiment: c'est le cas dans *Splendid's* (un étage entier) ou dans *Le Balcon*; dans ce dernier drame, plusieurs

rites se déroulent simultanément dans un seul édifice. La cérémonie perpétuelle dans *Les Nègres* a pour lieu une très large salle à plusieurs niveaux de jeu (la Cour et les galeries); une sorte identique de pièce se présente en *Notre-Dame...*, pendant la cérémonie judiciaire dans la cour de justice.

Certains rites s'achèvent pourtant dans des lieux qui sont par excellence sacrés. Genet décrit sa confession à l'église [J] et le rituel de la messe [ND]; ses personnages participent quelquefois à des enterrements (*ibidem*, mais aussi *Miracle...* et surtout *Pompes...* où l'enterrement devient un motif revenant tout au cours du roman). Remarquons, à cette occasion, que le lieu des rites s'élargit: le cimetière est déjà un espace beaucoup plus ouvert. L'intrigue dans *Les Paravents* doit se jouer, comme le veut l'auteur, en plein air⁷⁸. Même les ports, dans *Querelle de Brest*, sont "le théâtre répété de crimes"; l'uniforme de matelot "relève du cérémonial présidant toujours à l'exécution des crimes concertés" [Q, 9]. Ainsi, tout espace est convenable aux personnages génétiques afin qu'ils puissent débiter leurs rituels.

Les accessoires cérémoniels des protagonistes génétiques

Les masques rituels proprement dits n'apparaissent presque nulle part chez Genet; presque, puisque les cérémonies dans *Les Nègres* se basent sur cet attribut. Mais aussi faudrait-il constater que c'est une pièce plutôt exceptionnelle dans le répertoire génétique. L'auteur l'appelle 'clownerie'; cette locution annonce déjà la mise de masques. La façon de les mettre est bizarre: "Chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus", écrit Genet au début de la pièce [N, 20]. Malgré les apparences, ce ne sont donc pas des masques de rite. L'identité des exécuteurs reste conservée; on ne les laisse pas se plonger entièrement en extase: ils auront toujours conscience de leur jeu⁷⁹.

En fait, c'est surtout le maquillage qui remplace le masque rituel. Les visages des personnages génétiques sont toujours bien fardés, souvent pâles, parfois avec des couleurs choquantes: ainsi, par exemple, Le Légionnaire dans *Les Paravents* est-il maquillé en bleu, blanc et rouge; le visage de Saïd doit être jaunâtre ou verdâtre. Genet écrivait à cette époque-là: "...pour les maquillages, il faut faire appel à vos

⁷⁸ Selon les didascalies du premier tableau, on voit un poteau-indicateur informant qu'il y a une distance de quatre kilomètres jusqu'au village le plus proche. Sans doute, cela fait grandir, en apparence, les dimensions de la place rituelle.

⁷⁹ Ainsi Genet se sert-il de la technique dramaturgique de Brecht: il emploie son *Verfremdung-effekt* l'effet d'étrangeté, de distance. Dans la pièce en question, il y a d'ailleurs beaucoup plus d'éléments identiques. Nous avons déjà réalisé une analyse, afin de suivre ce phénomène, tout à fait singulier chez Genet, à part; cf. T. Chomiszczak, *Meandry myśli Arystotelesa o dramacie dzisiaj. Genet i Brecht – dwie próby odczytania*, "Przegląd Humanistyczny" n. 6/1993, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

rêves, à vos rêveries, à vos délires, pas à votre raison, pas à votre observation [...]”⁸⁰. En principe, chaque personnage est maquillé; ou bien, il est au moins “grimé exagérément”, comme celui de l’Évêque, dans *Le Balcon* [BA, 20]. La figure, même si elle n’est pas cachée derrière un maquillage excessif, prend alors un air de masque:

Malgré lui son masque prit un caractère tragique: ses yeux s’écarquillèrent dans l’aube, sa bouche s’entre’ouvrit, ses lèvres se crispèrent autour d’un O, mais bien vite il redonna quelque souplesse à son visage en secouant sa tête, en passant la langue sur ses lèvres, en bâillant, en s’étirant. [PF, 260-261]

Il arrive aussi que le visage reste à l’ombre d’une voilette (La Mère dans *Les Paravents*), ou d’un éventail (Jean en tant qu’Américaine dans *Splendid’s*).

Après l’analyse du texte *Les Bonnes*, on comprend déjà l’importance des costumes et de leurs couleurs dans l’enchaînement du rituel. Si l’habit cérémoniel est incomplet, le rite est impossible: “Vous voyez, je suis à peine vêtu. C’est pourquoi je n’osais pas vous tendre mon anneau à baiser”, dit Le Cardinal à L’Huissier [E, 37]. Les vêtements sont toujours frappants, immenses, somptueux, hautains. Les épaules sont d’habitude élargies à l’extrême afin que les personnages apparaissent sur scène démesurés et raides. Tel est le cas surtout dans *Le Balcon* et *Les Paravents*. Parfois pourtant, un habit ordinaire mis d’une autre façon atteint déjà une valeur rituelle: il suffit que Le Policier de *Splendid’s* retourne la veste de son uniforme, et il entre au milieu de la cérémonie criminelle du gang. Au contraire, les gangsters sont ‘déguisés’ en frac, ils jouent à être des gens du monde. Cette mascarade est à la fois “grotesque” et “funèbre” [S, 92].

À part des couleurs bien symboliques, celles notamment du noir, du rouge et de l’or avant tout, Genet en recommande d’autres qui sont fort contrastées, “violentes” [P, 27]: même si elles ne sont qu’en noir et blanc, doivent être “dures” [HS, 12]. Certaines fois une couleur peut associer plusieurs rites venant de domaines différents. Lorsque Le Photographe, dans *Elle*, entre sous son voile noir, L’Huissier lui rappelle: “Nous utilisons le noir aussi lors de certaines cérémonies, dans la mort” [E, 21], et ajoute un instant après:

J’ai toujours redouté de ce coupon d’étamine. Celle des soutanes (*Il se signe*) et celle des parapluies, l’étamine des jupes et des caracos des veuves [...] L’étamine des manches, l’étamine de la couverture des registres... [*ibidem*, 22].

Parmi d’autres attributs rituels, des fleurs reviennent le plus souvent. La chambre de Madame [BO] en est toujours remplie; d’après la patronne, elles sont du genre funèbre: “C’est mon tombeau que vous préparez!” [*ibidem*, 66]. Les bouquets avec un caractère funèbre servent également pendant des cérémonies dans *Les Nègres* et *Pompes...*. Dans *Miracle...*, l’auteur les appelle “accessoires infernaux” [M, 20]. De nombreux objets font d’ailleurs appel à la mort: un revolver [ND], un catafalque

⁸⁰ J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris 1966, p. 15.

encensé de cigarettes [N] ou un cadavre dans une chambre d'à côté [S], des mitrailleuses qui exaltent [*ibidem*], une boîte d'allumettes en tant que fétiche du cercueil [PF]. Dans *Les Paravents* même les mouches "font partie du deuil" [P, 65].

Souvenons-nous enfin des sonneries qui remplissaient une fonction importante dans le déroulement de la cérémonie dans *Les Bonnes*; aussi une petite sonnerie, suivie de trompettes, va-t-elle annoncer l'entrée de Sa Sainteté, "un peu comme une petite bonne ou un petit train" [E, 24]. Pourtant la liste d'attributs rituels est décidément plus large; nous allons en donner encore quelques exemples lors de l'analyse des types formels de cérémonies les plus souvent rencontrés chez Genet.

La spécification des cérémonies littéraires de Genet⁸¹

Les rites accomplis dans les livres génétiques s'organisent, en principe, en cinq groupes formels⁸². Néanmoins, certains pourraient entrer simultanément dans deux groupes différents, compte tenu de leur complexité structurelle et sémantique. Nous nous limiterons cependant à proposer, ici, une classification élémentaire.

Les rites enfantins sont plutôt figurés que réels. En effet, les enfants n'apparaissent pas d'habitude comme des personnages principaux. À l'exception de *Notre-Dame...*, où il y a quelques images d'une colonie de redressement pour mineurs⁸³. Les détenus...

s'organisaient en cercle, tournaient à la façon des écolières dans les rondes, enfin, comme les derviches tourneurs, tournoyaient sur elles-mêmes jusqu'à tomber, mourantes de rire [...] [ND, 238].

Dans *Miracle...*, au cours de la messe, les prisonniers adultes se comparent à des enfants "inclinés pendant le salut et qui lèvent leur regard quand le prêtre ouvre le tabernacle" [M, 24]. Là aussi, durant leur promenade habituelle, ils doivent passer entre les bornes qui garnissent le tour de la salle, ce qui fait ressembler la marche "à un jeu puéril et difficile" [*ibidem*, 52-53]. De la même manière, Genet réduit les cérémonies de la signature d'un traité entre grandes puissances au jeu enfantin "d'entrelacer des initiales dans l'écorce" [PF, 62].

⁸¹ Dans cette partie du travail nous passons sous silence *Les Paravents*. Nous n'ignorons pas l'importance de la pièce en ce qui concerne les types de rites; pourtant, elle échappe à la répartition proposée comme suit. Ce drame est en entier un grand rituel composé de petits rites singuliers qui s'emboîtent souvent. Leur richesse et diversité ne facilitent pas une classification traditionnelle; on pourrait, tout au plus, les raconter, ce qui serait sans fondement ici. Cependant, peut-on trouver une interview avec R. Blin (un metteur en scène favori de Genet) où celui-là distingue essentiellement quatre rituels; v. B. Krapp, *Entretien avec Roger Blin*, "Obliques. Littérature-théâtre" n. 2/1972, pp. 39-41.

⁸² Suivant la classification des manuels d'ethnologie et d'anthropologie culturelle.

⁸³ La théorie psychosociologique confirme que l'âge des écoliers est déjà une période de la ritualisation formelle d'activités; v. C.S. Hall, G. Lindrey, *Teorie osobowości*, p. 96.

Il y a pourtant des moments où les enfants deviennent adultes en commettant un crime; ou bien, par analogie, des non-initiés accèdent au milieu criminel. C'est l'exemple des rites d'initiation originels. Cambrioleurs ou casseurs, des enfants passent par une espèce d'intronisation à cause de grands dangers qu'ils risquent; "ces gosses sont des casseurs, donc des hommes [...] Ils sont nobles", écrit le narrateur [M, 38]. Rafale de *Splendid's* a obtenu son prénom spécial après sa première action, une sorte de baptême du feu.

La fréquence considérable de rites de passage dans les livres de Genet vaudrait sûrement une analyse supplémentaire. Ne remarquons que leur importance dans deux cas surtout: le mariage et la mort. Le premier atteint un caractère particulier dans l'univers génétien: l'univers des prisonniers et des homosexuels. *Miracle...* contient un passage qui décrit ce 'sacrement' où narrateur-la mariée et Divers-le marié vont en tête du cortège:

Je n'avais sur la tête ni voile ni fleurs ni couronne, mais flottaient autour de moi, dans l'air froid, tous les idéals attribués des noces. On venait de nous marier secrètement en face de toute la famille B réunie [...]. Le colon qui, d'habitude, servait l'aumônier avait volé la clé de la chapelle et, vers minuit, nous y étions entrés pour accomplir le simulacre des noces dont les rites furent parodiés mais les vraies prières murmurées du fond du cœur. Et le plus beau jour de ma vie fut cette nuit. [...] Je connus donc le grand bonheur d'être solennellement, mais en secret, lié jusqu'à la mort, jusqu'à ce que nous appelions la mort, au plus beau des colons de la Colonie pénitentiaire de Mettray [M, 95-6].

Entre l'amour et la mort

L'amour, même s'il n'est pas sanctionné par un sacrement, porte chez Genet un caractère rituel. Toutes les descriptions de relations sexuelles soulignent cette valeur. Les mots et les gestes y sont toujours soumis à un rythme et à des émotions qui échappent à l'ordre ordinaire de la vie. Genet l'appelle d'ailleurs directement "cérémonie" [PF, 165] et le sexe masculin "dépôts sacrés" [*ibidem*, 180]. La tension amoureuse parvient à l'extase presque religieuse. Lorsque Jean parle à son amant, il s'émeut et ressent une impression 'céleste', comme s'il était à la messe solennelle: "Je tremblais. La messe pouvait finir, les orgues se taire. Mais un chœur de jeunes voix poursuit ses cantiques" [M, 85]. L'acte sexuel y est comparé à "un rite de la terre" [*ibidem*, 331].

L'amour fait lier les gens 'jusqu'à la mort'... Dans le monde génétien *Eros* et *Thánatos* vont souvent ensemble. Dans *Les Bonnes*, les fleurs fêtaient "juste le contraire d'une noce" [BO, 71-72]. L'amour de Claire et de Solange aboutit finalement à l'assassinat de l'une d'elles et à l'exécution probable de l'autre. Ailleurs, Ernestine prend dans sa main un revolver qui "pèse comme un phallus" et elle se sent "grosse du meurte, enceinte d'un mort" [ND, 29]. Jean imagine des attitudes amoureuses qu'aurait Bulkaen, son amant déjà mort: "Il m'y faut un grand

courage car je sais qu'il est mort et que ce soir je viole un mort...", se dit-il [M, 103]. Le narrateur de *Querelle...* constate ouvertement que l'idée d'amour ou de voluptés s'ajoute naturellement à celle de mer et de meurtre. Si quelqu'un l'attire, cela veut dire qu'il va probablement à la mort; l'amour n'est qu'un "antre périlleux" [Q, 26]. Querelle tout d'abord séduit un jeune homosexuel et ensuite l'étrangle, juste comme il le caresse... Le crime, travesti en amour, est donc "une tradition devenue cérémonie rituelle" [*ibidem*, 216]. Dans *Pompes...*, l'auteur appelle le crime "une danse guerrière" [PF, 54].

La vision funèbre de l'enterrement incline des personnages à penser à l'amour physique: "Une saveur funèbre, après l'amour, a souvent empli ma bouche" [*ibidem*, 18]. Dans leurs esprits, deux cérémonies se mélangent: "J'officialisais en même temps à des funérailles et à des noces, je confondais, dans un seul mouvement la rencontre symbolique des deux cortèges" [*ibidem*, 77]. Cette idée obsède plusieurs personnages de *Pompes...*: ainsi, par exemple, Paulo en face de la mort s'étonne de voir le visage familier d'une alcôve préparée pour l'amour. De plus, l'amour avec un bourreau devient un autre motif revenant d'une façon régulière tout au long du roman. Envoyer à la mort veut dire ici "posséder" [*ibidem*, 184]. En outre, l'acte sexuel au cimetière, à côté d'une tombe encore fraîche, y est possible aussi... [*ibidem*, 196].

L'idée de la mort est donc omniprésente; il n'est pas étonnant que les descriptions de rites funéraires sont si suggestives. Le cas de *Pompes...* en est le plus éminent. La mort d'un ami révèle au narrateur le sens des grandes funérailles que les nations accordent à leurs héros:

...le chagrin fait accomplir à ce peuple les plus étranges fantaisies: drapeaux hissés mi-la hampe, discours, radios, rues portant son nom... Par cet enterrement la famille de Jean connaissait les fastes, les pompes princières, et la mère était anoblie par cet écusson portant le D majuscule brodé d'argent" [*ibidem*, 261].

Le narrateur y voit surtout des traits extérieurs composant le rite; mais ce rite semble vide, dépourvu de l'émotion spontanée, ne consiste qu'à accomplir "seuls quelques gestes permis" [*ibidem*, 126]; comme, par exemple, d'essuyer ses larmes avec son mouchoir. "Laisser les larmes couler sur le visage prouve une douleur bien plus grande" [*ibidem*]. Le narrateur le trouve "dérisoire" et "sordide", chaque action le blesse [*ibidem*, 23]. Il préfère donc se limiter plutôt au contact 'intime' avec le cadavre de son ancien amant: "Personne, rien n'empêcherait qu'eût lieu le soir même la fête, le festin délicat et intime où je m'attablerais seul autour du cadavre" [*ibidem*, 264]. Il parle au mort, il le caresse et le couvre de baisers. Dans son imagination, il voit un immense cortège funèbre de tous les rois de la Terre, venant saluer le corps.

C'est à cette occasion, parmi des images choquantes et irréelles issues de la vue du corps mi-nu et de l'idée du festin, qu'une phrase, surprenante alors, lui vient à la tête: "Même pour manger ses amis, il faut les faire cuire" [*ibidem*, 265]. Cette

pensée n'est pas précisée tout de suite, mais juste vers la fin du roman, elle revient en faisant appel à l'archétype du festin rituel; le festin des peuples primitifs, des civilisations totémiques où le cannibalisme jouait son rôle élémentaire:

...les sauvages adorateurs de la lune, dans les forêts dansaient autour d'un feu. La tribu conviée au festin s'enivrait de la danse et du régal que serait ce jeune mort cuisant dans un chaudron [...] afin de pouvoir, sans danger, sans remords, manger la chair du mort le plus tendre, de pouvoir l'assimiler à la mienne, prendre avec mes doigts les meilleurs morceaux dans leur graisse, les garder sans dégoût dans ma bouche, sur ma langue, les sentir dans mon estomac et savoir que l'essentiel d'eux deviendra le meilleur de moi-même. [...] J'étais sûr d'être le dieu. [...] Assis seul à la table de bois, j'attendais que Jean, mort et nu, m'apportât lui-même, sur ses bras tendus, son propre cadavre. Je présidais, fourchette et couteau en mains, un festin singulier [...] Enfin, sortant, je ne sais d'où, Jean mort et nu, m'apporta son cadavre cuit à point, qu'il allongea sur la table, et il disparut. [...] je mangeai. J'appartenais à la tribu. [...] Ainsi la mort de Jean D. m'a donné des racines" [*ibidem*, 297-298]⁸⁴.

Il serait difficile de trouver une citation plus fascinante et à la fois plus dégoûtante. Le rituel d'origine, *sensu stricto*, s'y manifeste avec toute sa logique brutale d'actes. C'est certainement l'un des passages les plus importants chez Genet.

La délinquance ritualisée

Afin de compléter la revue des genres de cérémonies génétiques, il faudrait orienter notre recherche vers un autre. C'est notamment le cas des rites criminels et des rites de prison. Leur présence est évidente, étant donné que l'intrigue se passe souvent dans des lieux d'isolement, et que les protagonistes sont, en majorité, des malfaiteurs et des détenus. Plusieurs passages cités ci-dessus rapportaient déjà des descriptions de crimes. Les actes criminels ne sont pas forcément toujours cruels et définitifs. Ce ne sont souvent 'que' des vols. *Journal...* rend le lecteur conscient de l'état psychologique 'spécial' d'un voleur. C'est un état "voisin des dispositions religieuses" [J, 30]. Le voleur est superstitieux: la moindre chose peut devenir un signe de chance ou de malchance, pour lui. Dans ce cas, il essaie de 'charmer' les puissances inconnues qui semblent influencer la réussite de l'aventure. Charmer par la charité, par des actes moraux d'abord. Ainsi croit-il gagner un dieu appréciant les actions morales. Ces "tentatives pour lancer un filet hasardeux où se laissera

⁸⁴ C'est une sorte de trame structurelle de ce roman; Genet, presque déjà au commencement, insère un petit *passus* où le narrateur pense dévorer le cadavre de Jean: "Les battements de mon cœur révélaient la présence en moi d'une tribu qui danse au son du tam-tam. J'avais faim de Jean" [*ibidem*, 23]. Un peu plus loin, il veut découper le corps en morceaux et le manger: "Certes, il resterait beaucoup de déchets [...] que je ferais sécher et brûler [...] mais la chair pourrait s'assimiler à la mienne", écrit-il [*ibidem*, 27]. Comme c'est le début du roman, ce extrait peut sembler au lecteur plutôt une plaisanterie non-recherchée; c'est après, confronté à la fin du livre, qu'il atteint sa valeur dramatique.

capturer le dieu” [*ibidem*, 31] épuisent et énervent le cambrioleur; il se sent encore plus près de l’expérience religieuse. D’autres facteurs s’y ajoutent en renforçant la gravité de cet acte rituel de voler: les ténèbres nocturnes, le silence, un endroit clos, un masque noir sur le visage, marcher sur la pointe des pieds, chuchoter, des gestes d’une précaution insolite, la présence invisible du complice. Un tel “rassemblement de soi” [*ibidem*, 32] ne peut pas avoir lieu dans la vie quotidienne; son intensité est inhabituelle, mais nécessaire aussi: “Ce sont des rites d’autant plus importants qu’ils sont obligés, n’étant pas de simples ornements d’une action dont l’essence me demeure encore mystérieuse”⁸⁵, écrit Genet à propos du cambriolage dans *Miracle...* [M, 40].

Si l’arrestation par la police a lieu, le fait est de même conçu comme un cérémonial dont “les menottes sont l’accessoire indispensable” [PF, 251]. La vie en prison qui suit cet événement est réglée avec un ordre rituel propre aux criminels. Les détenus se rassemblent en ‘familles’ dont le pouvoir est différent. À l’intérieur d’une famille, des couples se forment; comme dans le monde hors de la prison, il y a des ‘durs’ dirigeant des homosexuels et se livrant à des jeux pervers. Dans la cellule, il y a des mœurs ordonnées par le règlement officiel ou par le code conventionnel des prisonniers. En face de la porte, ils attendent que le gardien l’ouvre et ils prennent des poses qui les définissent: “tel, ce cave indique, en restant sa casquette à la main, et tendue, qu’il mendie d’habitude sur les parvis” [ND, 293]. Le matin on se lève, on balaie des cendres et des poussières, on sort les ordures. Les matelas de varech, les lits de fer, les chaises de bois dur – organisent le rythme du déroulement des activités du prisonnier dans la journée. Le soir, on respecte les “rites compliqués du coucher” [M, 147]: suivant plusieurs ordres, les détenus s’immobilisent, enlèvent leurs sabots, s’agenouillent et disent la prière; ensuite, toujours d’après les ordres, ils se dressent, font un demi-tour à droite puis quelques pas en avant, déploient les hamacs et font leur lit. Finalement, ils se dévêtent et se couchent. La vie en prison semble même plus ritualisée que celle à l’extérieur.

La structure cérémonielle

Non seulement dans *Les Bonnes* Genet dirige l’attention vers le mouvement particulier d’acteurs. Dans *Haute surveillance* déjà, il commente: “Les acteurs essayeront d’avoir des gestes lourds ou d’une extrême fulgurance et incompréhensible rapidité; [...] marchent silencieusement, sur des semelles de feutre” [HS, 12]. Dans *Splendid’s*, un des gangsters dit au chef de marcher doucement, “comme à la messe” [S, 76]. Le début dans *Le Balcon* doit être joué exagérément, et le ton naturel de certains passages devrait permettre à l’exagération de “paraître encore plus gonflée” [BA, 8]. Après, il faut découvrir un ton de récit “toujours équivoque, toujours en porte à faux” [*ibidem*]. La voix remplit la même fonction rituelle. Les personnages

⁸⁵ Comp. à la constatation dans *Querelle...*: chaque rituel entretient “une apparence de mystère” [Q, 92].

de *Haute surveillance* en assourdissent le timbre. Dans d'autres pièces, à la façon naturelle de parler se mêle la manière mi-théâtrale, sévère et rythmée. Les rires des Arabes doivent être "orchestrés" [P, 38]. Les gangsters dans *Splendid's* parlent en phrases courtes et saccadées. Parfois, il s'agit d'une voix "éclatante, cinglante" [Q, 90] qui fait d'une scène "une opération fantastique", et crée "un personnage magique accomplissant un rite aussi audacieux que ceux des sorcières, où l'obscénité est nécessaire pour obtenir une guérison" [*ibidem*, 90-91].

Pour mettre en marche une action rituelle, les personnages génétiques emploient presque toujours des locutions évoquatrices ci-dessus qualifiées, en parlant de *Les Bonnes*, de 'mots-clés'. Leur valeur n'a pas qu'un caractère informateur: les expressions avertissent les participants du commencement du rite et les y préparent psychologiquement⁸⁶. Il arrive que ces locutions appartiennent à un langage particulier. Les policiers ont leur propre vocabulaire: c'est un langage de "comptes rendus et de procès verbaux" [S, 58]. Les prisonniers, à leur tour, se servent de leur propre argot qui devient un attribut rituel: "Il était pareil aux vêtements de soie bariolée auxquels ont droit les guerriers de la tribu" [ND, 64]. Bien que tout le monde puisse le comprendre, seuls les 'durs' peuvent le parler. Il suffit qu'ils lancent un mot, et les autres comprennent tout de suite qu'il faut, par exemple, faire soigneusement son lit ("on fait les pages!") ou bien faire l'amour ("en souplesse!") [*ibidem*, 65-66]. C'est souvent, du javanais ou du verlan qu'ils emploient. La variété est très grande⁸⁷. Les personnages en sont "déguisés, maquillés, ornés, défigurés" [PF, 9].

L'énonciation de mots-clés équivaut, en quelque sorte, à la mise de masques. C'est un signe indéniable pour entretenir sérieusement la suite de la cérémonie. Le plus souvent ces expressions ont un caractère répétitif, comme c'était le cas de *Les Bonnes*. Même seule la répétition d'exclamations suffit pour enchaîner. Dans *Pompes...*, Jean reprend trois fois l'interjection "ah!" et son ami le comprend parfaitement. Il nomme cette façon de parler "la clé qui ouvre le tabernacle et montre enfin le pain", ou bien "les trois coups frappés au théâtre annonçant le lever du rideau" [PF, 58]. Dans *Les Nègres*, toujours pour mettre au point le rythme, les insultes qui commencent la cérémonie sont en forme de litanie. Cette 'séance de haine' contre les Blancs débute donc par un pastiche de forme liturgique qui doit être lu d'une voix monocorde, comme à l'église. Chaque ligne commence par les mots "blêmes comme...", ce qui aboutit à la monotonie prévue; et enfin à la transe

⁸⁶ Une remarque cependant: on retrouvera, dans *Splendid's*, des expressions-calques de *Les Bonnes* servant à enchaîner le rituel. Ainsi, par exemple, un des gangsters dit à Jean qui joue le rôle de l'Américaine: "Que Mademoiselle panse les blessés", ce qui fait penser à la formule commençant par "Que Madame..." répétée plusieurs fois lors du rite des sœurs. De plus, quand Pierrot veut ressusciter en lui-même son frère pour un instant, il demande aux autres de l'y aider (ce que dit également Solange, entrant en cérémonie, à Claire). Lorsqu'il prend l'attitude convenable et répète des phrases propres à son frère, il s'écrie avec enthousiasme: "J'arrive!", comme Solange ("Je monte, je monte...").

⁸⁷ "J'emploie le langage même des mystiques de toutes les religions pour parler de leurs dieux et de leurs mystères", écrit Genet [M, 134].

rituelle [N, 65]. Il semble d'ailleurs que la prosodie des prières ou des poèmes soit plus magique, plus 'thaumaturge'. Le poème, constate Genet, "fait le sol se dérober sous la plante de vos pieds et vous aspire dans le sein d'une merveilleuse nuit" [ND, 284]. Le mystère et le miracle y sont imminents par sa nature même; le rite en est proche.

On ne peut pas parler du rythme sans souligner l'importance de la danse dans le monde des livres génétiques⁸⁸. La Mère danse pour son fils jusqu'à suer. De la même manière, pendant la conversation avec le Double d'un mort, elle "tourne en dansant, d'un pied à l'autre" [P, 93]. Yeux-Verts présente dans la cellule une danse burlesque et émouvante, durant laquelle il se contorsionne; cette "danse en vrille, en lui-même" [HS, 63] est pareille à la pantomime qui le montre essayant de remonter le temps. Bob et Bravo, deux gangsters de *Splendid's*, valsent enlacés, en sifflant une java, juste pour se distraire. Au moment où ils se mettent à 'gambiller' autour du cadavre d'une fille, cela prend, d'un seul coup, le caractère d'un rite. Les policiers les voient, mais n'osent pas tirer. Aussi, quand quatre Nègresses dansent autour du catafalque "une sorte de menuet sur un air de Mozart, [elles] sifflent" [N, 20]. La fête, avec ses pompes et ses chants, domine l'intrigue. *Pompes...* finissent par une orgie rituelle avec des danses totémiques et rythme de tam-tams. L'obsession de ce motif chez Genet va parfois plus loin. Le narrateur remarque la chorégraphie dans des actes habituels, ordinaires:

L'abbé contournait des mausolées [...] En marchant, il fit avec sa jambe ce mouvement particulier aux danseurs, une main dans leur poche, qui finissent un tango. Il fléchit sur sa jambe légèrement posée en avant sur la pointe du pied, d'un coup de genou il cogna contre l'étoffe de la soutane, qui se balançait pareille au bas évasé du pantalon d'un matelot ou d'un gaucho qui chaloupe. Puis il commença un psaume [ND, 34-35].

Les analystes apercevraient sans doute, dans l'apparition obsédante de ce motif, un symptôme symbolique pour satisfaire ses instincts sexuels⁸⁹. Cependant, nous le comprenons plutôt comme une phase obligatoire des cérémonies chez Genet. Ses protagonistes gardent conscience du rite en tant que structure, dont seules les phases successives, mises en ordre de déroulement, décident de sa réussite. Toute étape y a sa place prescrite et respectée, même si les exécuteurs ne s'en rendent pas suffisamment compte. "À chaque assassinat prémédité préside un cérémonial préparatoire et toujours, après, un cérémonial propitiatoire. Le sens de l'un et de l'autre échappe à la conscience de l'assassin", écrit Genet [ND, 30]. Si l'on parle donc d'instincts chez Genet, il vaudrait mieux les percevoir comme rituels non sexuels, dans ce cas-là. Ces instincts naissent d'un besoin originaire d'arranger toutes les activités de la vie en scénario; comme d'autres besoins aussi: jouer, se

⁸⁸ Sur l'importance de la danse dans le comportement des personnages génétiques et dans leurs certaines répliques, v. J.H. MacMahon: *The imagination of Jean Genet*, Yale University Press, New Haven 1963, surtout pp.113 et 193.

⁸⁹ L'interprétation est de Jung. Cf. C.S. Hall, G. Lindrey, *Teorie osobowości...*, p. 136.

purifier, s'exalter et, par cela, accéder au mystère. "...je l'ai fait cérémonieusement. Un instant, j'ai été détaché du temps. Comme une petite mort a eu lieu. Et cela m'a reposé", dit Le Photographe, ayant accompli des gestes rituels [E, 41]⁹⁰. Nous venons d'évoquer le rythme en danses et en répliques. En fait, il faudrait parler également d'un certain rythme de la cérémonie entière. C'est le rythme de ses phases successives. Les protagonistes savent "respecter les règles" [S, 75].

Les chamanes dirigent les rites génétiques

Remarquons à cette occasion qu'il existe souvent, dans ce jeu rituel de l'univers génétique, un personnage surveillant le déroulement des actes. On dirait un genre de chaman contemporain. Tel, par exemple, Archibald prenant "les gestes d'un chef d'orchestre, donnant la parole tantôt à l'un, tantôt à l'autre" [N, 9]. Il veille à ce que la cérémonie se passe correctement; s'il le faut, il fait des reproches aux exécuteurs, tels que: "Votre geste d'enfant gâtée n'appartenait pas au rite" [*ibidem*, 29] ou bien "Vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial" [*ibidem*, 31]. Telles Solange et Claire qui s'instruisent dans leurs rites à tour de rôle. Tel, enfin, L'Huissier qui fait attention à chaque geste et mot du Pape et qui le corrige, s'il le faut. Lorsque celui-ci s'intéresse à la beauté de la femme du Photographe, L'Huissier proteste:

L'HUISSIER (*soudain*): Halte-là! Cela ne vous regarde pas.

LE PAPE: Mais, Victor, laisse-moi...

L'HUISSIER: Pas question. Je ne vous permettrai pas de l'interroger, sauf, si vous voulez, sur un ton égrillard.

LE PAPE: Tu es sévère, avec un vieux de la vieille.

L'HUISSIER: Taisez-vous. C'est la première fois que je me permets d'intervenir. Vous savez que j'en ai le droit. Alors n'insistez pas. Et dites, si vous voulez, pourquoi l'on vous vénère. Ça, je vous l'accorde" [E, 65].

Ce modèle se répète dans *Le Balcon*, la pièce écrite en même temps, d'ailleurs. Le bordel de Madame Irma est, suivant les mots du Chef de la Police, un "somptueux théâtre, où à chaque minute se joue un drame – comme dans le monde dit-on se célèbre une messe" [BA, 83]. Dans chacun de quatre premiers tableaux, il y a un 'meneur' qui préside l'enchaînement du rite, que ce soit Irma pendant la cérémonie de l'Évêque ou bien le Bourreau en présence de celle du Général. Bien que ce ne soient pas des rituels complets – il y manque des sacrifices – les participants sont capables de parvenir, à la suite de l'ordre bien prescrit, à l'extase.

⁹⁰ Par contre, dans *Miracle...*, Genet écrit: "Les opérations magiques sont épuisantes. Elles vident. On ne les recommence pas deux fois dans la même journée"[M, 354].

Le sacrifice rend la cérémonie complète

Certes, la plupart des cérémonies génétiques s'achèvent-elles cependant sur un sacrifice. C'est bien là le moment culminant du rite, c'est son 'clou'. "Si la situation [...] doit être une solennité, attendez la fin pour la mise à mort", dit un des gangsters [S, 49].

Les victimes, chez Genet, portent bien souvent les traits caractéristiques d'un bouc émissaire. Nous avons vu ce mécanisme dans *Les Bonnes*; on sait que la fin de *Haute surveillance* l'imité. C'est le cas également dans *Splendid's*. Si le premier meurtre – celui d'une jeune fille – n'y a été qu'un simple acte criminel, l'autre devient une action préméditée d'ordre rituel. Jean, déguisé en fille déjà assassinée fait concentrer sur lui tous les échecs et la colère du groupe; il s'adonne volontaire au sacrifice afin d'expulser les conflits qui éclatent à l'intérieur de la bande: "C'est entendu, je suis celle que vous pourchassez de votre haine. Et j'attends que l'un de vous à nouveau me tue. Ne vous gênez pas" [S, 92]. Le meurtre sera accompli. Vu sa dimension rituelle, les exécutants n'ont pas de remords: au contraire, car ils ont sacrifié un 'provocateur' inculpé de tous les désordres. Ainsi que Querelle, pour voler un homosexuel sans scrupules, le tue d'abord. "Le meurtre accompli, le vol se trouve, non justifié [...] – mais sanctifié", à ses yeux [Q, 218]. Le matelot connaît la force morale du vol à la fois 'orné' et 'diminué' par un crime. L'homosexuel, choisi par hasard pour achever sur lui un meurtre avec sang-froid, devient alors un bouc émissaire modèle. La cérémonie n'est pas encore finie pour Querelle. Afin de se purifier de son crime, il se recourt à la ruse et fait livrer son meilleur ami à la police. Celui-ci, chargé du crime qu'il n'a pas achevé, est mis à mort. Ce n'est que ce sacrifice-là qui accorde à Querelle le droit absolu de disposer sans remords de la fortune dérobée dans la chambre de l'homosexuel. Pour y aboutir, il a eu besoin de deux boucs émissaires différents. La logique rituelle, une fois de plus, s'avère très cruelle.

L'instinct rituel de Genet

Comme nous l'avons démontré, au cours de ce travail, que dans l'univers génétique, les cérémonies forment une trame structurelle essentielle pour analyser et comprendre les relations réciproques des personnages, l'importance des objets et le déroulement de l'intrigue. Compte tenu des origines ludiques de la cérémonie, l'univers de Genet s'avère, à nouveau, être un univers par excellence théâtral.

Le rituel est le fondement de l'activité humaine dans ces ouvrages différents dans leurs genres. Tout lieu peut devenir une place de cérémonie pour les personnages, aussi bien un espace clos qu'un plein-air; une surface sacrée autant comme d'origine profane. De la même façon, les attributs rituels proviennent de domaines différents de la vie et leur 'disponibilité rituelle' est surprenante. La diversité consi-

dérable d'actes cérémoniels s'égale à leur immense fréquence. Lire Genet équivaut – et même plus – à la lecture de manuels d'ethnologie et d'anthropologie tout à la fois. Les genres variés de rites, ainsi que leurs phases successives se mélangeant infiniment, remplissent, du début intrigant jusqu'à la fin inquiétante, aussi bien les romans de Genet que ses drames.

L'apparition de la cérémonie dans cet univers littéraire rend le lecteur conscient d'un autre phénomène. Un phénomène que nous n'avons pas suffisamment analysé jusqu'ici, mais qui y apparaît toujours. C'est notamment la volonté d'unir les participants. La cérémonie est un "mariage au sang" [Q, 104]. Le fait d'accomplir les mêmes gestes, d'éprouver les mêmes émotions et de parvenir ensemble à l'extase, fait unir les exécuteurs, les fait "communier", comme dit Genet [*ibidem*, 51], les "fait lier plus solidement que tout" [P, 264].

Une autre liaison a lieu également à travers les livres génétiques. Les deux sources de la cérémonie s'y rencontrent pour créer un seul phénomène complet. La littérature de Genet est le lieu où *homo ludens* et *homo religiosus* se tendent la main. C'est de ce couple originaire que naît le fruit le plus mûr: un être d'antan et d'aujourd'hui – *homo ritualis*⁹¹.

⁹¹ Textes critiques entièrement ou partiellement consacrés à la question de la cérémonie chez Jean Genet:

Aslan O., *Jean Genet. Théâtre de tous les temps*, Seghers, Paris 1973.

Aslan O., 'Les Paravents' de J.Genet, [in:] *Les voies de la création théâtrale*, vol. 3, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1973.

Bablet D. (réd.), 'Les Bonnes' de J.Genet, [in:] *Les voies de la création théâtrale*, vol. 4, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1975.

Bataille G., *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris 1957.

Bickel G.A., *Jean Genet. Criminalité et transcendance*, ANMA Libri, Stanford 1987.

Błoński J., *Wprowadzenie do Geneta*, "Dialog", n. 6/1959.

Bonnefoy C., *Jean Genet*, Seghers, Paris 1965.

Chomiszczak T., *Meandry myśli Arystotelesa dzisiaj: Genet i Brecht – dwie próby odczytania*, "Przegląd Humanistyczny", n. 6/1993, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Coe R., *The vision of Jean Genet*, Peter Owen Ltd, London 1968.

Dort B., *Genet ou le combat avec le théâtre*, [in:] [du même auteur] *Théâtre réel 1967–1970*, Seuil, Paris 1971.

Driver T.F., *Jean Genet*, Columbia University Press, New York 1966.

Esslin M., *Jean Genet – a hall of mirrors*, [in:] [du même auteur] *The theatre of absurd*, Eyre & Spottiswoode, London 1962.

Falkiewicz A., *Jean Genet*, "Dialog", n. 10/1975.

Federman R., *Jean Genet – the theater of hate*, [in:] Brooks P., Halpern J. (réd.), *Genet. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1979.

Fichte H., *I allow myself to revolt. Interview with Jean Genet*, [in:] Brooks P., Halpern J. (réd.), *Genet. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1979.

Gitenet J., *Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet*, "Obliques. Littérature-théâtre", n. 2/1972.

Note bibliographique:

Tout au long de ce travail, partout où sont cités des extraits de textes génétiens soumis à l'analyse, nous nous servons d'abréviations rappelant les titres. Voici leurs explications:

- BA** – *Le Balcon* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1988)
BO – *Les Bonnes* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1986)
E – *Elle* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1989)
HS – *Haute Surveillance* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1990)
J – *Journal de Voleur* (Gallimard, Paris 1986)
M – *Miracle de la Rose* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1993)
N – *Les Nègres* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1988)
ND – *Notre-Dame-des-Fleurs* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1994)
P – *Les Paravents* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1988)
PF – *Pompes Funèbres* (Gallimard, Paris 1993)
Q – *Querelle de Brest* (Gallimard, Paris 1994)
S – *Splendid's* (éd. Marc Barbezat – L'Arbalète, Lyon 1993)

Chaque abréviation, suivie d'un chiffre indiquant le numéro de la page, est mise entre parenthèses juste après la citation donnée.

- Goldman L., *The theatre of Genet: a sociological study*, [in:] Brooks P., Halpern J. (réd.), *Genet. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1979.
 Guicharnaud J., *The glory of annihilation: Jean Genet*, [in:] Brooks P., Halpern J. (réd.), *Genet. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1979.
 Janion M. (réd.), *Przekroczenie stało się faktem*, "Literatura na świecie", n. 3/1981.
 Krapp B., *Entretien avec Roger Blin*, "Obliques. Littérature-théâtre", n. 2/1972.
 Leduc V., *La folie en tête*, Gallimard, Paris 1973.
 MacMahon J.H., *The imagination of Jean Genet*, Yale University Press, New Haven 1963.
 Magnan J.M., *Jean Genet*, Seghers, Paris 1966.
 Moraly J.B., *Jean Genet. La vie écrite*, Éditions de la Différence, Paris 1988.
 Nyczek T., *Genetyka*, "Dialog", n. 3/1995.
 Piwińska M., *'Parawany' – misterium makabryczne*, "Dialog", n. 5/1964.
 Poulet R., *Aveux spontanés. Conversations avec Jean Genet*, Plon, Paris 1963.
 Rodowska K., *Od 'Uroczystości' do 'Ceremonii żałobnych'*, "Literatura na świecie", n. 4-5/1994.
 Sartre J.P., *Saint Genet – comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952.
 Serreau G., *Jean Genet*, [in:] [du même auteur] *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris 1966.
 White E., *Jean Genet*, Gallimard, Paris 1993.
 Wójcik L., *Genet oswojony*, "Teatr", n. 2/1986.
 Zawistowski W., *Widok z 'Balkonu'*, "Dialog" n. 5/1986.

Jean Genet, *homo ritualis*

Streszczenie

Tekst omawia różne aspekty gry i zachowań rytualnych w świecie literackim Geneta.

Po zdefiniowaniu pojęcia ceremonii i wyszczególnieniu jej charakterystycznych cech autor tekstu wskazuje na dwa zasadnicze źródła rytuału: grę (widowisko, spektakl) oraz kult (magia, religia). Następnie szczegółowej analizie poddawane są podstawowe akcesoria rytualne, takie jak: maska, strój, gesty, słowa–zaklęcia, kolory, symbolika itd. Autor wskazuje także na strukturalną budowę każdego obrzędu, który złożony jest z kolejnych faz ułożonych w ściśle określonym porządku. Spośród wszystkich tych etapów autor omawia dokładniej istotę ofiary, rozumianej dwojako: jako jeden z kolejnych etapów ceremonii oraz jako ważny rytualny “rekwizyt”.

W części analitycznej pojawia się wnikliwe prześledzenie jednego z dramatów Geneta, pt. *Pokojówki* – uznane przez autora pracy za wzorcowy dramat rytualny. Następnie autor porządkuje wszystkie pozostałe utwory Geneta, zarówno dramaty jak i powieści, według kilku zasadniczych wyróżników rytualnych, zwłaszcza takich, jak przestrzeń sakralna i wszelkie rekwizyty. Dokonuje też klasyfikacji najrozmaitszych Genetowskich ceremonii, wyodrębniając wśród nich między innymi rytuały dziecięce, inicjacyjne, przestępcze, rytuały przejścia, a zwłaszcza śmierci i miłości – na ogół u Geneta idące w parze. Autor zwraca uwagę na rytualną tu specyfikę ruchu, słów–kluczy, tańca i rytmu gestów. Wyodrębnia spośród postaci Genetowskich te, które można by określić mianem “szamanów”.

Wreszcie, w konkluzji, podkreśla jeszcze jedną, istotną funkcję ceremonii, być może najważniejszą u Geneta: jednoczenie wielu postaci w grupy trwałymi więzami sakralnymi, choć jest to często *sacrum à rebours*. Literatura Geneta okazuje się tym miejscem, w którym *homo ludens* i *homo religiosus* tworzą nową jakość, bardzo tu znamionną: *homo ritualis*.