

---

TOMASZ CHOMISZCZAK  
**Face à face...**

/ "Les bonnes", "Le balcon" de Jean Genet /

"L'attraction foraine dite Palais des Miroirs est une baraque dont l'intérieur contient un labyrinthe cloisonné de glaces: les unes avec tain, les autres transparentes. Après avoir payé on entre, il s'agit d'en sortir. C'est alors qu'on bute désespérément contre sa propre image ou contre un visiteur coupé de nous par une vitre. Les badauds de la rue assistent à la recherche du chemin invisible".

Jean Genet<sup>1</sup>

L'homme perçoit les réalités fondamentales par un intermédiaire et d'une manière indirecte - par des images. Ces images sont souvent fausses, déformées et apparentes. Elles sont des reflets - des produits du miroir. Le miroir symbolise un point de transition entre le réel et l'apparence. Les deux dimensions cessent d'être perçues contradictoirement.

Le miroir c'est autrement l'envers de notre monde. Il nous oblige à nous regarder et à nous corriger sans cesse. Il rappelle toujours la vérité sur nous-mêmes. Ses reflets créent un univers démasquant.

Dans les drames de Genet le miroir devient un élément très fréquent et constitutif dans son univers théâtral<sup>2</sup>, un "leitmotif".

Selon O. Ducrot et T. Todorov, le motif c'est la plus petite unité signifiante d'un texte et il est un résultat de l'analyse des relations de ressemblance (et donc d'opposition) entre des unités souvent très distantes<sup>3</sup>.

Ducrot et Todorov présentent plusieurs classifications et distinctions de motifs. Il faut relever - en ce qui concerne les drames de Genet - qu'il y a des motifs associés (autrement indispensables, que l'on ne peut exclure) et des motifs statiques (qui forment surtout l'espace d'un monde présenté - par exemple des objets).

Le motif du miroir s'associe tout de suite à la notion de double qui apparaît souvent dès le Moyen-Age, par la littérature romantique jusqu'à la prose psychologique du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Le double a ici d'habitude le caractère autobiographique; il symbolise la lutte avec son propre "je".

Mais les origines du double se trouvent bien plus tôt. On en trouve les traces dans le folklore, dans les mythologies archaïques concernant l'âme, dans les mythes des jumeaux et dans les préjugés liés à l'ombre et au miroir. Ce dernier cas fait penser à Narcisse. Selon la mythologie grecque, un jour, ce jeune homme a vu son propre reflet dans l'eau et s'est aimé lui-même. Le narcissisme est devenu une des théories de la libido dans la psychanalyse. Voici comment la définit Karen Horney: "Au fond de son âme elle (la personne) est amoureuse d'elle - même et elle cherche partout un miroir dans lequel elle puisse s'adorer et draguer son propre reflet"<sup>4</sup>.

Ajoutons qu'il existe une version secondaire du double (ou plus précisément de Narcisse). C'est l'amour homosexuel qui consiste à chercher un objet le plus semblable possible à soi-même. Est-ce qu'on ne peut pas donc parler du problème de Narcisse dans le cas de Genet qui était homosexuel lui-même et qui a écrit: (...) je vais au théâtre afin de me voir (...), de me montrer à moi-même, et de me montrer nu"<sup>5</sup>.

Comme nous l'avons déjà dit, les miroirs sont un attribut très important dans les drames de Genet. Ce sont des miroirs de toute sorte - aussi bien de simples glaces que les yeux d'autrui; aussi bien des reflets que des regards.

Physiquement, des miroirs sont omniprésents sur la scène. Ils bornent son espace mais en même temps ils l'élargissent par la multiplicité des reflets. Ils apparaissent aussi dans les mots et les constatations. L'opposition "objet - reflet" résulte parfois de l'opposition symbolique "ciel - enfer". Citons Solange des "Bonnes": "Il est évident que des bonnes sont coupables quand Madame est innocente"<sup>6</sup>. Claire, en jouant le rôle de Madame dit que les bonnes sont ses "miroirs déformants"<sup>7</sup>.

Dans "Les bonnes" il existe un rapport exceptionnel: les deux soeurs sont des personnes interchangeables, très souvent confondues par Madame. Ainsi une soeur devient le reflet de l'autre et à l'envers. Chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre. Chacune ne voit en l'autre que soi-même à distance de soi-même. Cette ressemblance leur pèse: "(...) Mais j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur" dit Claire à Solange<sup>8</sup>. Et ce n'est pas la haine envers Madame, mais plutôt cette parfaite ressemblance qui a conduit à la mort d'une des soeurs. Cette interchangeabilité si détestée à laquelle toutes les deux ont été condamnées. En fait, Solange n'a tué que son double, son reflet, son image. Elle l'a fait pour atteindre son authenticité, pour que tout le monde sache qu'elle s'appelle mademoiselle Solange Lemiercier, la fameuse criminelle.

Le motif du miroir remplit des fonctions identiques dans "Le balcon". Tout d'abord il forme l'espace: à chaque tableau l'auteur écrit dans des didascalies que des personnages se reflètent dans les trois miroirs. Toute la maison de Madame Irma est appelée "La Maison de l'Illusion", où la réalité ce

sont les miroirs et les passions de ses clients. Le Chef de la police constate que les jeux du bordel sont d'abord jeux de glaces et on y vient pour se satisfaire dans ces jeux<sup>9</sup>.

Un reflet devient une nécessité, un besoin indispensable et même l'art pour l'art: "(...) car je veux être général dans la solitude. Pas même pour moi, mais pour mon image (...)" dit le Général<sup>10</sup>. De même l'Evêque veut remplir sa fonction pour la seule apparence. Pour le juge c'est le Bourreau qui est un miroir qui le glorifie et dans lequel le Juge veut se regarder. Enfin, toute la pièce - comme dit l'auteur - est "la glorification de l'Image et du Reflet"<sup>11</sup>. Des critiques du théâtre sont du même avis. Par exemple Odette Aslan appelle "Le balcon" "piège à miroir, où l'on doit maintenir l'ambiguïté, l'équivoque, le porte-à-faux"<sup>12</sup>. Jean-Paul Sartre non seulement a nommé les pièces de Genet "tourniquets d'être et d'apparence, d'imaginaire et de réalité"<sup>13</sup>, mais aussi il cherche à expliquer ce phénomène: "Genet est un enfant que l'on a convaincu d'être, au plus profond de lui-même, un Autre que soi. Désormais sa vie ne sera que l'histoire de ses tentations pour saisir cet Autre en lui-même et pour le regarder en face (...)"<sup>14</sup>.

Genet transforme donc toute réalité en apparence, les actes en gestes rigides et stéréotypés. Personne ne peut échapper à la galerie des reflets. En plus, chacun veut trouver vite quelque miroir pour s'y inscrire, revenir à l'image.

Ce miroir - comme nous l'avons dit au début - ce n'est pas seulement un objet; il peut être aussi les yeux de quelqu'un. On se sent regardé et cela nous oblige à trouver des gestes, à commencer à jouer. Une personne devient ainsi dépendante d'une autre qui la détermine, qui la crée en quelque sens. Le client du bordel de madame Irma a besoin que le personnel lui donne la réplique pour entrer dans le rêve éveillé qu'il a commandé.

Andrzej Falkiewicz, à propos des drames de Genet, écrit: "L'homme existe à mesure qu'il est perçu par les autres et les autres existent autant qu'ils sont perçus par lui-même"<sup>15</sup>.

C'est l'essence de la créativité de Jean Genet dramaturge. Certes, on connaît ses sources. Elles proviennent de la théorie sociologique des interactions, introduite (ou plutôt systématisée) par Erving Goffman<sup>16</sup> aussi que de l'existentialisme de Sartre (la catégorie "être-pour-soi")<sup>17</sup>.

D'après la théorie de Goffman, le réseau des relations interhumaines compose une espèce de theatrum mundi (théâtre du monde), où chacun perçu par l'autre - doit trouver des gestes qui lui permettraient d'endosser un rôle à jouer. "Probablement ce n'est pas un produit d'un hasard historique que la première signification du mot "la personne" ("persona") est "le masque". Cela prouve que chacun, toujours et partout, joue quelque rôle dit Ezra Park<sup>18</sup> et ce propos est soutenu par Santayana: "En présentant notre visage, gai ou triste, (...) nous devenons des "personnes" ou bien des "masques"<sup>19</sup>.

Il faut ici mentionner qu'un excellent écrivain et dramaturge polonais, Witold Gombrowicz, n'était pas étranger à cette tendance. Le phénomène de l'interaction occupe beaucoup de place dans ses drames. Il y remarque souvent que l'homme et sa création trouvent ses origines en l'autre personne. Dans "Le mariage" le héros principal - Henryk - dit: "Sainteté, majesté, pouvoir, loi, morale, amour, stupidité, sagesse - tout cela est fabriqué par les hommes (...)"<sup>20</sup>, et dans l'introduction l'auteur écrit: "L'homme est soumis à ce qui se crée entre les hommes (...); les hommes, en s'unissant, se subordonnent à une façon d'être, de dire, d'agir (...) et chacun déforme les autres en étant déformé - en même temps - par eux"<sup>21</sup>. On pourrait écrire un travail de comparaison sur Genet et Gombrowicz car ils ont pas mal de points communs. Ce qu'on a cité de Gombrowicz, on peut le

trouver aussi chez Genet, et dans une phrase parfaite: "Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons", constate quelque part dans "Les Nègres" un des personnages, Archibald.

Les dramatis personae de Genet et de Gombrowicz portent donc les masques d'autres personnes et non de celles qu'elles sont en réalité. Elles se stylisent à de certains modèles des comportements et paradigmes personalistes qui demeurent dans la sphère de leurs désirs. Les rôles qu'elles remplissent sont différents de ceux qui leur sont propres. D'ailleurs, ces masques changent selon que changent les interactions sociales. De cette façon les personnages dans les drames de Genet et de Gombrowicz (aussi bien que dans leurs journaux) deviennent des êtres ouverts, "êtres-pour-soi" échappant sans cesse aux regards d'autrui, ne permettant jamais de se définir par d'autres personnages, de se fermer, de se transformer en "être-en soi".

Puisqu'on parle des interactions et donc du jeu, nous voudrions attirer l'attention sur un certain phénomène linguistique qui les concerne directement.

Solange, en jouant son rôle de bonne qui hait Madame, répète souvent les phrases suivantes: "Madame est bonne", "Madame est belle", "Madame est douce", etc.<sup>22</sup>. Si l'on se réfère à la théorie des actes de parole de J.L. Austin, on peut appeler ces phrases actes locutionnaires, c'est-à-dire qu'on dit quelque chose qui a un sens et qui possède une référence. Les mêmes phrases sont en même temps des actes illocutionnaires, donc elles peuvent signifier l'avertissement, la supposition, le souhait, la demande, et des actes perlocutionnaires qui consistent à exercer une influence sur le récepteur. Par exemple, si Solange dit à Claire: "madame est bonne", elle accomplit l'acte locutionnaire de dire, simultanément l'acte illocutionnaire d'avertir qu'on commence le jeu et encore l'acte perlocutionnaire d'évoquer la disposition au jeu chez Claire. En outre, on rencontre dans le

texte des expressions performatives. Ce sont des expressions où l'on ne parle pas d'un acte, mais on l'exécute. Ainsi, quand "Madame" dit: "Je hais les domestiques", ce n'est pas une constatation, mais un acte de haine. Bien sûr, on ne fait que signaler ces aspects linguistiques en renvoyant les intéressés à des travaux plus détaillés<sup>23</sup>.

"Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons"... Donc notre culture, notre foi, notre beauté, notre pensée, notre conscience ne naissent pas en nous mais à l'extérieur. Si nous créons, nous nous servons de ce qui a été avant nous. Nous sommes le produit d'un monde qui existait déjà quand nous y sommes venus. Et sans ce monde extérieur nous ne pouvons pas toucher à notre vérité. C'est pourquoi un autre homme est indispensable - il vient de l'extérieur. Et c'est pourquoi les gestes et les objets sont si importants dans ce monde où tout n'est qu'une création extérieure et ainsi tout est relatif. Même le mot peut décider d'une valeur. Dans le "Journal du voleur" Genet écrit: "De la beauté de son expression dépend la beauté d'un acte moral. Dire qu'il est beau décide déjà qu'il le sera"<sup>24</sup>.

Cette fonction causative des mots sert à la multiplication de leurs sens; elle libère leur force magique; tout commence à chatoyer des significations comme dans un miroir. En tant que des actes de parole, les mots remplissent un rôle particulier dans la cérémonie théâtrale qui - chez Genet - possède en elle-même quelque chose des actes magiques (même le miroir est un objet magique: l'homme le regarde et voit son reflet fidèle ou déformé). Les mots, par leur force causative, créent la personnalité des hommes lesquels sont - d'une certaine façon - leurs doubles, leurs miroirs.

Dans "Les bonnes" Claire, en imitant Madame, dit à Solange: "Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes (...), c'est grâce à moi que tu es (...)"<sup>25</sup>. Alors c'est Madame qui détermine l'existence des bonnes. Sans elle, elles ne seraient plus les domestiques.

Dans "Le balcon" l'Evêque se rend compte que pour devenir évêque il ne doit pas s'acharner à l'être, mais à faire ce qui l'y conduit. Or évêque, c'est un mode d'être, c'est une charge, un fardeau. C'est une somme de gestes appropriés et de comportements. Les personnages vivent dans l'apparence et ils ne veulent pas la quitter. La réalité leur fait peur.

Le Juge veut être un juge modèle, mais pour cela il exige une voleuse modèle. Si elle est fausse, lui aussi il deviendra un faux juge, parce qu'il juge ses actes; donc sans les actes de Voleuse, le Juge n'existerait pas. Son être de juge est une émanation d'être de voleuse. Il suffirait qu'elle refuse d'être ce qu'elle est pour que le Juge cesse d'exister. C'est une situation sans issue, presque absurde. Elle conduit le Juge à une constatation en apparence bizarre, mais en réalité si vraie et si inquiétante: "s'il n'y avait pas de juge, où irions-nous, mais s'il n'y avait pas de voleurs?"<sup>26</sup>.

La situation des autres personnages est identique. Le Chef de la police avoue qu'il s'appuie sur la Reine et que c'est grâce à elle qu'il travaille à se faire un nom. Ainsi, si la Reine est morte, tout sera remis en cause. L'Esclave est célèbre par ses chants pour la gloire de Roger. Mais Roger est célèbre lui-même par ces chants. Sa réputation est portée par les paroles de l'Esclave. Si celui-ci se tait, Roger n'existera plus. C'est le point le plus extrême de dépendance qu'on puisse atteindre dans les rapports interhumains. Tout se fonde sur ce schéma. Seule la pure apparence peut détacher de la réalité et noyer dans l'Illusion. Tous les personnages s'enfuient dans ce royaume. Même la révolte n'est plus vraie: la lutte ne se passe pas dans la réalité; Roger l'appelle le combat des allégories, où ni les uns ni les autres ne voient plus les raisons de leur révolte. Les personnages choisissent l'Illusion parce qu'il



veulent ainsi se défendre contre la conscience d'être créés par des autres. Cependant, on ne peut pas en échapper et les personnages le découvrent chacun à son tour. "Mais moi, sans eux, je ne serais rien", soupire Chantal<sup>27</sup>. Oui, ils ne peuvent plus exister sans leurs Images, images déformées et fausses. Non seulement les personnages, mais toutes les valeurs et notions sont subordonnées à cette façon d'exister. Même l'Histoire, selon l'Envoyé, a été vécue afin qu'une page glorieuse soit écrite et puis lue. Regardons encore comment est construit le pouvoir:

LE CHEF DE LA POLICE: (...) Au-dessus de vous, plus sublime que vous il y a la Reine. C'est d'elle que, pour le moment, vous fixez votre pouvoir et votre droit (...)

L'EVEQUE (agressif): Au-dessus de Sa Majesté (...) il y a Dieu, qui parle par ma voix.

LE CHEF DE LA POLICE (irrité): Et au-dessus de Dieu?

(Silence)

"Eh bien, messieurs, il y a vous, sans qui Dieu ne serait rien"<sup>28</sup>.

Donc même Dieu n'est qu'un produit de l'homme, son double. Même s'il existe, il a été obligé de créer des hommes (qui, selon la Bible, sont des reflets, des miroirs de Dieu), car tout seul il ne signifierait rien. Sans eux, pour qui serait-il un Dieu?

Si l'on réfléchit d'après de telles catégories intellectuelles, on peut commencer à douter de tout - puisque tout est relatif, tout sort de l'extérieur. Ne nous étonnons donc pas si les protagonistes de Genet s'en vont si volontiers en illusions et apparence, s'ils refusent si vite d'être ce qu'ils sont dans la réalité et s'efforcent d'être des autres.

Ce qui est lié au problème de l'apparence, c'est la fonction importante que remplissent les objets dans l'univers théâtral de Genet. Toutes les tensions dramatiques sont

des contacts avec les objets. Genet humanise les objets, il les personnifie. Dans "Les bonnes" on parle des objets qui peuvent trahir. Claire s'aperçoit que les objets la dévoilent et elle en a peur.

En même temps Genet déshumanise l'homme: le personnage n'est plus le sujet, il devient un objet. Par exemple, Arthur du "Balcon" n'est pas pour Madame Irma un homme, mais son accessoire. Le bourreau est l'intermédiaire entre le Juge et la Voleuse (le Juge l'appelle "miroir") comme la mitre détermine la communication entre l'Evêque et ses fidèles.

Le phénomène de l'objet dans la littérature trouve son origine dans la philosophie du réisme. D'après elle, il n'y a que des choses concrètes, physiques et des personnes. Par contre, il n'y a pas d'autres catégories ontologiques, comme: traits, relations, états de choses et objets abstraits. C'est T. Kotarbiński qui a inventé la notion de réisme, mais les recherches dans ce domaine ont commencé plus tôt (F. Brentano, O. Kraus). La catégorie d'«être-en-soi» de Sartre s'approche aussi de cette philosophie, parce qu'elle se réfère à des objets et à des êtres déterminés, morts, déshumanisés.

En ce qui concerne la littérature, c'est surtout le "nouveau roman" qui a souligné le rôle important des objets parmi d'autres attributs littéraires. Il suffit de rappeler Alain Robbe-Grillet et ses romans: "Les gommes" et "La jalousie" (ce dernier titre est ambigu - il signifie à la fois la passion et l'objet). Dans le "nouveau roman" le culte des objets est si grand qu'on leur consacre de longues descriptions et - en plus - grâce à eux les hommes s'y assimilent, deviennent une espèce de miroirs des objets sont des êtres déshumanisés, "êtres-en-soi".

Au début du siècle Marinetti et les futuristes ont inauguré le théâtre des objets. De ce temps-là l'objet

apparaît comme un héros équivalent au personnage chez Brecht et Adamov et surtout chez Beckett ("La dernière bande") et Ionesco ("Les chaises"). Mais nulle part l'influence d'un objet sur la construction de l'univers théâtral n'est si immense et si conséquente que dans les drames de Jean Genet. Ce sont des objets qui construisent ici l'homme, qui prouvent son existence. "Toi, mitre en forme de bonnet d'évêque, sache bien que si mes yeux se ferment pour la dernière fois, ce que je verrai, derrière mes paupières, c'est toi, mon beau doré... C'est vous, beaux ornements, chapes, dentelles", déclame l'Evêque au premier tableau du "Balcon"<sup>29</sup>. Pour lui, ce sont les ornements qui le créent. Par ces ornements, dentelles, il rentre en lui-même. Quand il s'en déshabille, il est déjà indécent de parler de sa fonction qu'il remplit comme l'Evêque.

Les objets nous dirigent et nous indiquent un comportement et des gestes. Monsieur Arthur porte un costume de mac et cela ne lui permet pas de plaisanter, de sourire. Lorsque Carmen parle du mariage, elle pense tout de suite à la fleur d'oranger et au tulle. Mariée, pour elle, cela veut dire, déguisée. Elle appartient, comme d'autres personnages, à ce monde étrange et déshumanisé.

Si tous les contacts interhumains sont des contacts avec les objets, la nécessité d'un geste extérieur et visible est alors explicite. D'abord l'homme produit les objets. Ensuite il s'en sert - ainsi naissent les gestes et les comportements, dont une partie change en Forme. Et enfin de ces gestes, de la Forme, naissent nos idées et nos valeurs. La sainteté de l'Evêque n'est faite que de pouvoir pardonner les péchés. Le Général, en jouant son rôle, appuie sur un bouton et sonne. Il aime cet acte, d'après lui c'est autoritaire.

J.-P. Sartre constate: "(...) un homme n'est rien d'autre qu'une collection des gestes"<sup>30</sup>. Selon le critique,

cette réduction de l'acte au geste et du réel à l'apparence est une conséquence du cynisme corrosif des pédérastes. C'est l'action consciente d'échapper à la réalité.

Aucun geste, aucun comportement d'individu n'est désintéressé. Il doit toujours servir à quelque chose. Le Chef de la police accuse les Trois Figures de n'accomplir aucun acte pour l'acte lui-même, mais pour que cet acte, accroché à d'autres, produise un évêque un juge, un général.

Au neuvième tableau il y a une scène extraordinaire; du point de vue dramaturgique une des meilleures chez Genet. C'est la scène avec les Trois Photographes<sup>31</sup>. Ici le motif du miroir, de l'image, du reflet et du jeu d'apparence trouve sa quintessence. Arrêtons-nous donc et essayons de la résumer.

On prend des photos pour faire des images éternelles de Trois Figures. Ici le miroir c'est un objectif de l'appareil. On prend des poses, on construit une pure apparence. L'Evêque veut qu'on prenne chacun de ses profils: l'un souriant, l'autre plus sombre. Les Photographes apparaissent comme des metteurs en scène. Le premier veut noyer le monde sous l'image d'un homme pieux. Il aide donc l'Evêque à le disposer pour la prière. La meilleure pose est face à Dieu et en même temps à l'objectif, les mains jointes, la tête levée, les yeux baissés. C'est la pose classique. Le deuxième Photographe propose au Juge plus de sévérité qu'il peut exprimer avec la lèvre pendante. Le Général aime bien l'attitude de Turenne - le bras tendu et le bâton de maréchal. Malheureusement, il n'a pas de bâton. Le troisième Photographe roule alors une feuille de papier en forme de bâton de maréchal et il le tend au Général qui prend la pose.

Toute cette scène est très dynamique. L'action des Trois Photographes passe vite - ce sont de vrais professionnels dans le domaine de l'Illusion. Les Trois Figures deviennent des objets dans leurs mains. L'Evêque, le Juge et le Général

ne sont plus des hommes mais des images. Tous les accessoires sont faux: l'hostie est le monocle du Juge, le bâton du Général est en papier - de même que les fleurs en papier dans "Les bonnes" ou bien les paravents en papier dans "Les paravents". Partout la même illusion. L'Envoyé dit non sans raison que "c'est une image vraie, née d'un spectacle faux"<sup>32</sup>.

La scène mentionnée ci-dessus a un caractère symbolique; il faut la comprendre d'une façon plus générale. Puisque l'Apparence règne non seulement dans l'univers de théâtre. C'est une image de nous-mêmes. Répétons ce que Sartre a dit: "Genet nous tend le miroir; il faut nous y regarder"<sup>33</sup>. Et c'est vrai. Irma dit à la fin: "(...) il faut rentrer chez nous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici" ...<sup>34</sup>.

Voici donc où nous a conduit le motif du miroir. Le motif qui-avouons-le - est très fréquent dans la littérature de toutes les époques. Sur les visages des héros se reflétaient leurs caractères et leur passé comme dans un miroir.

Le motif apparaît à l'époque du romantisme. Victor Hugo parlait du profond miroir sombre au fond de l'homme<sup>35</sup>. On retrouve ce motif chez Lautréamont et Mallarmé ainsi que - très souvent - dans la littérature belge d'expression française (Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach)<sup>36</sup>. Chez le poète Bolesław Leśmian le motif du reflet dans l'eau devient un phénomène différent. Notamment le reflet équivaut à l'objet reflété. Le miroir s'assimile les traits de l'objet reflété<sup>37</sup>. En ce qui concerne la littérature française de notre siècle, le motif du miroir revient par exemple chez Colette et Gide. Pour ce dernier, citons un petit fragment de son "Journal":

"Chacun de nous m'apparaît ici comme dans la salle d'essayage d'un tailleur, entouré de glaces qui s'entre-reflètent, et quêtant dans l'esprit d'autrui son image mul-

tipliée. Malgré soi l'on prend posture; l'on se cambre; on voudrait tant pouvoir se voir de dos"<sup>38</sup>.

L'auteur veut cacher son "moi" derrière le masque. Ajoutons que dans la littérature autobiographique le motif du miroir se lie aux tentatives de déterminer sa personnalité. Ces efforts signifient qu'on se concentre sur soi-même et qu'on se regarde soi-même comme le faisait Narcisse. Michel Beaujour l'appelle "miroir d'encre"<sup>39</sup>.

Dans les drames de Jean Genet ce motif est élargi. On y parle non seulement du reflet, mais du royaume de l'Apparence et de l'Illusion. Le motif a ses branches: Narcisse, le double, le problème de l'interaction sociale, le rôle des objets et des gestes, le règne de la forme extérieure. Ce motif nous pousse aussi vers l'autre. Non sans raison on appelle l'univers où évoluent les personnages "un spectacle faux", car en effet c'est un spectacle et, plus précisément, un certain type de spectacle: la cérémonie. Mais c'est un beau sujet pour un essai à part.

#### NOTES

<sup>1</sup> J. Genet, Journal du voleur, Gallimard, Paris 1982, p. 302.

<sup>2</sup> La notion d'univers théâtral provient de la distinction bachélardienne entre "dedans" et "dehors" et de l'autre - qui la suit - entre "microcosme scénique" et "macrocosme théâtral", proposée par E. Souriau. Le macrocosme théâtral c'est ce qui dépasse la scène et qui - animé par le spectacle - nous renvoie à la réalité empirique. A notre avis on peut identifier cette notion avec l'univers théâtral.

<sup>3</sup> O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris 1972, p. 281.

- <sup>4</sup> K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, PWN, Warszawa 1987, p. 83.
- <sup>5</sup> J. Genet, *Les bonnes*, Marc Barbezat-L'Arbalète, Paris 1976, p. 10.
- <sup>6</sup> Ibid., p. 96.
- <sup>7</sup> Ibid., p. 101.
- <sup>8</sup> Ibid., p. 58.
- <sup>9</sup> J. Genet, *Le balcon*, Marc Barbezat-l'Arbalète, Paris 1962, p. 87.
- <sup>10</sup> Ibid., p. 50.
- <sup>11</sup> Ibid., p. 12.
- <sup>12</sup> O. Aslan, *Jean Genet, Théâtre de tous les temps*, Seghers, Paris 1973, p. 79.
- <sup>13</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet - comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, p. 561.
- <sup>14</sup> Ibid., p. 40.
- <sup>15</sup> A. Falkiewicz, *Teatr Społeczeństwo*, Ossolineum, Wrocław 1980, p. 35.
- <sup>16</sup> Cf. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, W-wa, 1981. L'auteur définit une interaction comme "Une influence mutuelle des unités - se trouvant en présence physique directe - sur leur façon d'agir" (p. 52).
- <sup>17</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943. Cette catégorie, appliquée au problème du miroir et du regard des autres, sert à une analyse approfondie de l'intimisme stendhalien dans l'ouvrage récemment publié de R. Forycki, *Stendhal - geniusz podejrzeń*, Wydawnictwo UW 1987.
- <sup>18</sup> Ibid., p. 57.
- <sup>19</sup> Ibid., pp. 98-99.
- <sup>20</sup> W. Gombrowicz, *Slub* (in:) *Dramaty*, WL, Kraków 1986, p. 176.
- <sup>21</sup> Ibid., p. 91.
- <sup>22</sup> J. Genet, *Les bonnes*, op. cit., p.ex. pp. 78-79, 90-91

<sup>23</sup> p.ex. J. Szymura, *Język mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J.L. Austina*, PAN, Kraków 1982.

<sup>24</sup> J. Genet, *Journal...*, op. cit., p. 23.

<sup>25</sup> J. Genet, *Les bonnes*, op. cit., p. 27.

<sup>26</sup> J. Genet, *Le balcon*, op. cit., p. 39.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>30</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet...*, op. cit., p. 307.

<sup>31</sup> J. Genet, *Le balcon*, op. cit., p.p. 119-121.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>33</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet...*, op. cit., p. 550.

<sup>34</sup> J. Genet, *Le balcon*, op. cit., p. 153.

<sup>35</sup> (in:) G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1962, p. 237.

<sup>36</sup> cf. R. Pouillart, *Dualité de visions typhoides de Maeterlinck, Ruysbroeck l'Admirable et Lautréamont* (in:) *La Jeune Belgique et la Jeune Pologne*, travail sous presse rédigé par. R. Lubas - Bartoszyńska; voir aussi: K. Wojtynek, *La nostalgie du silence dans la poésie de Georges Rodenbach*, *ibid.*

<sup>37</sup> cf. J. Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Śląsk, Katowice 1972.

<sup>38</sup> A. Gide, *Journal 1889-1938*, Gallimard, Paris 1951, p. 307.

<sup>39</sup> M. Beaujour, *Miroir d'encre*, Seuil, Paris, 1980. Ici on ne fait que signaler la fréquence du motif dans l'histoire littéraire. Ce sujet vaut une étude approfondie et on n'en a pas épuisé tous les exemples caractéristiques.



TWARZĄ W TWARZ  
/"Pokojówki" i "Balkon" Jana Geneta/

Streszczenie

W artykule niniejszym autor prezentuje motyw zwierciadła w dwu dramatach J. Geneta: "Balkonie" i "Pokojówkach". Motyw ten traktowany jest zarówno jako element świata teatralnego Geneta, jak i jako środek, przy pomocy którego dokonuje się gra pomiędzy bohaterami i za pomocą której wchodzą oni we wzajemne interakcje. Motyw zwierciadła powiązany został z teorią "teatru życia" E. Goffmana, z filozofią reizmu Kotarbińskiego, jak i z kategorią "être pour soi" i "être en soi" Sartre'a, a także aktów mowy Austina.