

L'emblème du pouvoir

Réflexions sur les codes de la hiérarchie dans « Les Paravents »

Patricia Belzil

Numéro 44, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27458ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belzil, P. (1987). L'emblème du pouvoir : réflexions sur les codes de la hiérarchie dans « Les Paravents ». *Jeu*, (44), 30–35.

l'emblème du pouvoir

réflexions sur les codes de la hiérarchie dans «les paravents»

À la lecture du texte de Genet, il semble patent que sa mise en scène devait établir avant toute chose la hiérarchie entre les groupes (Arabes-Européens), comme entre les individus (Saïd-Leïla). En effet, dans ses longs et précis «commentaires», Genet insiste sur les rapports de force que la mise en scène devrait faire ressortir et même accentuer à plaisir : aux pôles de force ou de faiblesse, de domination ou d'asservissement, les personnages prennent place sur scène et sont aisément identifiables. Si, par exemple, les changements sociaux — la révolution, en l'occurrence — apportent le recul de la puissance européenne, ils n'évitent pas l'instauration d'un nouveau pouvoir, arabe celui-là, mais foncièrement le même. Dans la représentation, cette substitution d'une puissance dominante par une autre se manifeste par l'attitude arrogante des soldats arabes (torse bombé), par leur position dans l'espace scénique, sur l'étagage du pouvoir (le deuxième), par leur costume (les pots de peinture choisis par Brassard comme cothurnes). Ces divers signes sont tous liés à l'occupation de l'espace, la hiérarchie s'établissant ici en hauteur : par les étages, lieux superposés, par le port de talons hauts ou d'échasses, comme par l'attitude des comédiens qui se tiendront courbés ou exagérément redressés. Quelle est donc l'importance de cette architecture hiérarchisante de l'espace, dans le sens général de l'oeuvre et dans le sens plus particulier de la quête de Saïd ?

entre la mort et la vie

Dans le dernier tableau, Ommou dit bien que Saïd a servi la révolution, l'a inspirée. Il aura alors agi pour le peuple arabe, mais à son corps défendant. Le peuple est donc *opposant* à Saïd : les gens se moquent partout de lui, le soupçonnent, le tiennent à l'écart, le méprisent. Or, paradoxalement — mais logiquement chez Genet —, ce mépris joue le rôle d'*adjuvant*, puisqu'il pousse Saïd à s'enfoncer toujours plus loin dans l'abjection. Saïd est en effet le vaurien qui se distingue ; s'il est méprisé à cause de la laideur de sa femme, alors il le sera superbement : d'abord en désirant changer de femme et en devenant voleur, puis en paradant sa femme laide et en devenant traître, ce qui renforce son caractère exécrable. Le cadre de la révolution populaire, la frénésie montante des Arabes et l'inquiétude des colons européens sous-tendent la quête de Saïd, bien que ce dernier agisse seul et, en apparence, sans prendre part à la révolution. Le rapport ambigu entre la mort et la vie, frontière précaire entre les deux mondes, constitue ainsi le fond philosophique, la réflexion existentielle, de la pièce.

les paliers : hiérarchie verticale

André Brassard, dans sa mise en scène des *Paravents*, appuie la représentation des rapports de force et de la hiérarchie sociale sur les signes de l'occupation de l'espace : ceux du costume, de l'attitude et de la position des personnages. Ainsi l'image de Warda — son «style»



«André Brassard [...] appuie la représentation des rapports de force et de la hiérarchie sociale sur les signes de l'occupation de l'espace: ceux du costume, de l'attitude et de la position des personnages.» Sur la photo: Luc Guérin et Alain Fournier. Photo: René Binet.

savamment fabriqué — est bouleversée et même détruite par les changements sociaux. La guerre la privant de son public complaisant, Warda se courbe de plus en plus. «J'en ai mal au ventre jusqu'au centre de la terre», dit-elle au quatorzième tableau. Elle quitte alors l'étage du pouvoir et vient mourir sur celui du bas, celui de la misère, sur le côté de la scène, son règne étant achevé. De même, monsieur et madame Blankensee descendent de leurs pots de peinture au moment où monte la rumeur de la révolution et qu'ils s'exclament: «Tout fout le camp!» (11^e tableau) La position dans l'espace des Européens suit également le climat

politique et social : ces personnages «paradent» d'abord au palier central, en pleine crise, et ignorant tout à fait le drame, devant les Arabes du premier palier qui agitent des drapeaux de la France (12^e tableau); à la victoire arabe, ils sont aux balcons latéraux de la salle du T.N.M., comme au spectacle, à l'extérieur désormais de la scène arabe. Le même recul s'opère dans l'armée européenne quand, à la fin du onzième tableau (le 14^e chez Genet), leur défaite étant imminente, les soldats Jojo, Roland et Nestor rampent et se camouflent, alors qu'ils étaient auparavant droits et fiers¹.

Cette constance sémiotique informe donc le spectateur sur les mouvements sociaux que provoque le soulèvement populaire; mais elle renseigne en premier lieu sur la situation initiale, celle d'avant le soulèvement. Ainsi, les deux étages du bas marquaient avec force les inégalités sociales et l'écart entre les deux classes opposées d'une société. Il n'existe pas, en effet, de cohabitation véritable entre colonisateurs et colonisés; de façon générale, chaque groupe demeure sagement sur son étage. Seule la surveillance des travaux agricoles astreint Sir Harold à côtoyer les Arabes; et leur contact se réduit au rapport entre surveillant et surveillés, à tel point que Sir Harold peut laisser son gant, aussi efficace et menaçant que lui-même, le représenter auprès de Habib et de Saïd.

Warda, quant à elle, occupe l'étage du pouvoir, mais jamais en tant que femme arabe. C'est à titre de prostituée, image de rêve d'ailleurs soigneusement peinte en blanc, qu'elle s'y trouve. Pour lui rendre visite, les clients arabes sont autorisés à accéder au second étage; cependant, ils demeurent à ses pieds, littéralement à plat ventre devant elle. De même, Saïd, Leïla et la Mère sont confinés au premier étage, celui de la «chierie misère». Leur unique apparition au deuxième adviendra à la sortie de prison de Saïd, qui n'y retournera au septième tableau que dans une vaine tentative d'obtenir du cadi sa condamnation. Ce n'est donc que lorsqu'il a des démêlés avec la justice — institution du pouvoir — qu'il monte à ce palier; or, il aura dû commettre un vol pour quitter un peu sa misère et se distinguer des autres Arabes. La représentation de l'intérieur de la prison — la misère retrouvée — se fera cependant, logiquement, au premier étage.

les corps : hiérarchie horizontale

S'il y a opposition hiérarchique entre les deux premiers étages, il s'établit également un système hiérarchique à chacun des niveaux. En effet, l'espace est rigoureusement architecturé par les corps des comédiens, et une franche distinction s'établit toujours entre le milieu et les côtés de la scène, à chaque palier. De fait, le peu de profondeur de la scène, limitée au fond par les paravents, contraint à une occupation de l'espace essentiellement linéaire et suggère que la hiérarchie s'établisse entre le centre et les côtés²: Warda meurt côté jardin, après avoir trôné au centre; les Blankensee subissent la révolution alors qu'ils sont sur le côté, au onzième tableau; Ommou orchestre la révolution au centre; la Mère, bénie entre toutes pour avoir enfanté le Saïd national, siège, chez les morts, entre Warda et Kadidja, en plein centre du troisième palier.

Cette hiérarchie n'accorde à Saïd qu'une mince importance, bien qu'il soit *sujet* et personnage principal de la pièce. En effet, il est toujours à l'écart, en retrait, alors qu'on est en train de faire de lui l'emblème de la révolution. De fait, sa propre quête est isolée du mouvement

1. Il est significatif de remarquer qu'à partir du moment où ils sont moins «dorés», les soldats ont un prénom. Ils n'étaient désignés que comme «légionnaires», tant que chacun était un miroir pour l'autre. (Voir Jean Genet, *les Paravents*, Paris, L'Arbalète, 1961, p. 182.)

2. Voir Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 90-93.

collectif. Nous assistons en effet parallèlement à l'inversion des pouvoirs européen et arabe, et à la descente de Saïd vers l'abjection. Or, si Saïd est déterminé et s'il semble savoir pertinemment où il désire parvenir, ce sont plutôt les autres, en revanche, qui déclenchent et guident sa quête. «Tu me soupçonnes?», demande-t-il à Habib au quatrième tableau, et dès lors, il n'a plus qu'à faire en sorte d'être accusé à raison, de correspondre réellement à l'image que les autres ont — et donnent au spectateur — de lui. (On voit bien ici la quasi-conscience de Saïd d'être un personnage de théâtre dont l'identité dépend pour une large part de l'idée qu'en donnent les autres personnages dans leurs discours.)

Entre l'action de Saïd dans le mal, seul domaine où il puisse se distinguer, et l'ascension de la force arabe, il n'y a pas de communauté apparente. Saïd est pourtant placé petit à petit au centre même de la révolution; pis encore, il en devient l'emblème. En dépit de cette attitude essentiellement anti-héroïque³, il devient, dans les discours d'Ommou, le «trésor» national. Cette inconséquence en dit assez sur le choix arbitraire des héros et sur la fabrication ahurissante d'un mythe. L'esprit frénétique de la révolution lui fait élire son traître même.

Dans la même veine, le spectacle montre la précarité des différences entre les groupes, notamment, nous l'avons vu, par la simple prise de position — et de pouvoir — des soldats arabes. Il ne faut pas voir ici de contradiction avec ce que je disais précédemment de l'accentuation de ces différences par la mise en scène. C'est précisément l'accentuation de la séparation «terrestre» entre les deux forces qui s'opposent⁴ et sa négation systématique dans le monde des morts qui sont signifiantes. Les ennemis étant réunis au troisième étage, l'inimitié perd son sens.

attouchements et hiérarchie

En outre, à tout moment, les frontières entre les groupes menacent de s'annuler. La scène du neuvième tableau entre Leïla, la Mère et le gendarme est significative à cet effet: la distinction entre un Européen et un Arabe, nous dit le gendarme, tient essentiellement à ce que l'Arabe vouvoie l'Européen. Dans cette même scène, la Mère parvient presque à éliminer tout écart de classe et à «fraterniser» tout à fait avec le gendarme. Or, cette familiarité se réalise, dans la rigolade, par le contact corporel qu'établit la Mère (elle lui touche le bras) et, brusquement, le gendarme se ressaisit et se dégage. Aucun personnage masculin, en effet, n'établit de contact physique; Saïd, agressif, évite une caresse de sa mère et celles de Leïla. Les femmes, entre elles, se touchent et, ainsi, une complicité, une solidarité, s'établit entre elles⁵. Toutefois, ce contact n'est pas toujours bénéfique, et les hommes n'ont pas tort de s'en méfier, car il mine les rapports de force: à l'épisode du gendarme, où Leïla passe près de fuir, s'ajoute celui de Pierre, le soldat français, tué pour avoir laissé la Mère manipuler sa musette et, ce faisant, réduire son triple pouvoir d'homme, de soldat et d'Européen. Le toucher détruit les images: Warda le sait bien, qui maintient une distance entre elle et les clients arabes. «Fixe!», dit-elle au second tableau. De fait, les «tricotieuses» ne s'appliquent-elles pas à bien défaire cette image en manipulant le corps de Warda morte, en arrachant ses parures?

3. Saïd n'a jamais l'attitude ou la position du héros mis en évidence et glorifié (comme ce sera le cas de Warda). Il conserve, tout au long du spectacle, son attitude de perdant, de colonisé (le dos courbé, il se déplace à petits pas), sauf dans sa relation avec Leïla où il jouera les crâneurs et prendra parfois la posture des colons pour qui il travaille.

4. Le plus flagrant moyen de les opposer étant les pots de peinture ridicules.

5. Leïla et sa belle-mère, auparavant hostiles, s'appuient l'une sur l'autre au cinquième tableau et, à partir de ce moment, sympathisent.



La Mère (Monique Mercure), assise au sol, tient dans ses mains le symbole de son pouvoir tout relatif: ses souliers à talons hauts. Photo: René Binet.

le pouvoir des femmes

Les femmes, lorsqu'elles détiennent le pouvoir, n'ont pas la même attitude que les hommes qui respectent les hiérarchies et les images qui les caractérisent. Les femmes — les personnages féminins, devrais-je dire — n'occupent pas, sauf Warda à titre de prostituée, l'étagé du pouvoir, essentiellement militaire. En revanche, elles revendiquent leur droit de présence et de parole, au nom de leur attachement «viscéral» et de leur rôle de génitrices d'Arabes.

On constate le caractère de «meneuses» de la Mère, de Kadidja et d'Ommou, malgré cette absence de pouvoir «institutionnel». Ainsi, la Mère, en dernière instance, pousse Saïd à résister aux combattants arabes; Kadidja mène les pleureuses; Ommou orchestre la révolution, harangue les combattants arabes. Ainsi se distinguent-elles et ordonnent-elles en une certaine architecture les corps des comédiens: au douzième tableau, Kadidja dirige les dessins des Arabes; au dernier tableau, les femmes, en trônant au troisième palier, créent une forme pyramidale.

Mais même si elles ont à ce point la maîtrise de l'action, les femmes ne revendiquent ni

gloire ni pouvoir et agissent pour la glorification de Saïd et de sa «sainte épouse». Ainsi, les trois femmes se relaient dans leur rôle d'*adjuvantes* de Saïd. Bien qu'on la considère comme formant un couple avec Saïd, un tout, Leïla est elle aussi *adjuvante*; la motivation de son acte diffère de celle de Saïd: c'est pour lui seul qu'elle agit. Le couple qu'ils forment ne peut donc être considéré comme une complicité véritable: Saïd se complaît simplement à garder Leïla avec lui pour renforcer sa propre laideur et il s'étonne de la voir s'appliquer à ce point à le suivre dans l'accomplissement mythique du Mal.

un héros vacillant

Saïd, comme élément maléfique, menaçant pour la révolution, n'est pas «élu» de façon aussi arbitraire qu'on pourrait le croire. En faisant de Saïd un emblème, un mythe positif — par opposition à l'idée du Mal qu'il incarne —, en voulant l'«empailler», les femmes ne récupèrent-elles pas sa force maléfique individuelle pour l'orienter à des fins révolutionnaires et bénéfiques collectives? Car si Saïd nuit, par ses actes, à la cause arabe, son image, en revanche, la sert; d'où le retrait évocateur de Saïd et la forte présence des femmes qui gèrent cette image. Elles se félicitent, à la fin, de n'être pas des «images héroïques». Quant à Saïd, il est confronté aux conséquences ambivalentes de son choix: «Je suis en train de devenir quelqu'un», dit-il au treizième tableau, en considérant sa nouvelle identité de voleur; toutefois, il refuse de devenir un emblème.

Entre l'être authentique et l'image, entre la vie et la mort, Saïd vacille constamment. Refusant l'ordre établi, il accomplit le mal, entre dans un ordre renversé qui se rapproche de la mort. Dans le mal, il se «dénature», se déshumanise, au point de passer directement du monde des vivants à la mort globale, sans incarnation sur scène au palier du haut. Ainsi, sa mère et les autres l'attendront-elles en vain, mais il sera présent dans leurs discours, comme il demeurera, belle image, dans les chansons, dans la légende.

la précarité des apparences

Les Paravents mettent en cause la séparation, la distinction, entre les mondes de la mort et de la vie, en représentant leur réunion. Même sur terre, la Mère peut entrer en communication avec un mort, Si Slimane, au moyen d'une Bouche. Aussi, le jeu tout en familiarités des morts d'en haut, qui regardent l'action terrestre comme un quelconque match sportif, suggère-t-il de nouveaux rapports entre ces deux mondes, dans une interrogation renouvelée sur le sens de l'action humaine.

De la même manière, le spectacle renverse les rapports entre les êtres et les objets. Une étude de l'objet théâtral révélerait la précarité, là également, entre l'animé et l'inanimé, et éclairerait sans doute de façon significative cette réflexion sur l'image, l'emblème. Nous pourrions alors mesurer, sinon comprendre, le choix d'André Brassard de fixer tous les paravents et d'annuler ainsi l'idée de Genet d'un décor animé, venant constamment rappeler la mobilité, la précarité des apparences — au théâtre comme dans la vie.

patricia belzil