

DOSSIER

NOTICE

UNE AFFAIRE EMBROUILLÉE

En 1954, à la demande, semble-t-il, de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, Genet accepte de publier, dans le même volume, deux versions de ses *Bonnes* : celle que Genet lui-même disait de 1946, mais non antérieure aux répétitions qui ont eu lieu dès la mi-septembre de cette année et qui fut mise en scène par Jouvet en 1947 ; et celle qui avait été déjà publiée par la revue *L'Arbalète* au printemps 1947 et que Tania Balachova choisit de représenter en 1954 au Théâtre de la Huchette. Quant au texte publié par *L'Arbalète*, la version qu'en donne Pauvert en est la reprise quasi intégrale : on n'a pas décelé plus d'une quinzaine de variantes, portant essentiellement sur des détails (avec de plus quelques variantes de ponctuation). Les deux versions de 1946 et de 1947 diffèrent profondément. Voici, tracées à grands traits, leurs caractéristiques respectives.

Tout d'abord peut-on suivre Genet dans le bref commentaire qu'il fait des deux versions de sa pièce dans la lettre-préface à Jean-Jacques Pauvert qui ouvre la publication¹ ? Il écrit : « Je signalerai seulement que la seconde [version] — la plus bavarde — fut en fait la première. De longues répétitions

1. Reprise dans *Fragments... et autres textes*, Gallimard, coll. blanche, 1990, p. 103.

l'élaguèrent, l'allégèrent. » De fait, la version éditée en 1947, mais jouée en 1954, est bien la première et la multiplicité des dactylogrammes et de leurs corrections (qui concernent des pans entiers de la pièce, notamment la scène avec Madame et le dernier dialogue des deux sœurs)¹ fait saisir à « quelles longues répétitions » Genet fait allusion : au travail de Jovet qui a abouti à la version dite de 1946, non publiée avant 1954. Le texte de la version de 1947, sans être totalement antérieur à la mise en scène de Jovet, doit être considéré moins comme une ébauche complaisante dans laquelle Jovet (avec l'accord de Genet) aurait taillé sans pitié que comme un texte écrit et réécrit par Genet au cours même des répétitions. Nous désignerons du nom de « première version éditée » le texte publié en 1947 et de « version définitive » le texte joué par Jovet, édité en 1954 et tel qu'il a finalement paru en 1968 dans les *Œuvres complètes*.

DEUX VERSIONS DE VALEUR INÉGALE

Si l'on se contente de comparer les deux versions en l'état, sans se soucier de leur élaboration difficile, on dira que la version définitive présente des coupes profondes en regard de la première version éditée. Mais, plus que de réductions destinées à alléger le texte, il s'agit d'un travail de refonte de cette première version éditée qui, elle, multiplie les commentaires didactiques assez lourdement explicatifs. Chose curieuse, quantitativement, les deux versions s'équivalent à très peu de choses près.

Des exemples de cette lourdeur et de cette complaisance : p. 120, dans la tirade de Claire on lit : « [...] j'ai forcé ma main, tu entends, je l'ai forcée, lentement, fermement, sans erreur, sans faute d'orthographe, ni de syntaxe [...] ». P. 123-124, les quatre tirades de Claire sont didactiques

1. Le dossier complet des variantes effectuées par Genet pendant les répétitions de sa pièce à l'Athénée est déposé au fonds Jovet de la Bibliothèque de l'Arsenal.

et diffuses à force de recherche stylistique ; p. 125 la réplique sur la gifle est très littéraire de même que, p. 131, le « Tu gaspillais mon délire », tandis que dans la même tirade, « je regardais ta joie de te servir de ce prétexte » est alambiqué ; p. 135 une variante intéresse le statut des personnages, beaucoup moins différenciés qu'on pourrait croire (Claire fragile et nerveuse, Solange déterminée et violente) puisque la même réplique : « Je t'en prie, ne m'accable pas », est, dans la première version éditée, tout entière attribuée à Claire alors que, dans la version définitive, la partie : « Mais malheureuse [...] des traces » était mise dans la bouche de Solange ; p. 136, la tirade de Claire sur le mélange des épingles à cheveux et des odeurs est d'une rhétorique exaltée ; à l'inverse, p. 137, le « C'est aussi grave » est beaucoup plus plat que le « C'est trop s'aimer » de la version définitive ; p. 137-138, Claire développe tout un hors-d'œuvre historique.

Quant aux p. 87 et 148, elles présentent, avec des modifications importantes de texte et de ton, un changement total d'utilisation de l'espace : dans la première version éditée, Madame se parle à elle-même, assise à sa coiffeuse, puis entame avec Claire un dialogue paternaliste et sentimental alors que, dans la version définitive, Claire a une tirade sardonique d'une extrême violence rentrée (p. 87-88). Madame le lui rend bien qui s'adresse à elle pour se plaindre de la négligence de ses bonnes : « Vous les chargez de roses mais n'essuyez pas les meubles », alors que dans la première version éditée, Madame parle d'elles à la troisième personne et de façon beaucoup plus molle : « Ces filles m'adorent, mais [...] elles n'ont pas essuyé la coiffeuse. Leur service est un étonnant mélange de luxe et de crasse » (p. 148).

Même remarque pour ce qui est de la densité à la fois poétique et psychologique des textes, p. 90-91 d'une part et p. 151-152 de l'autre. Dans la version définitive après le départ de Madame, Claire prononce les litanies de la « bonté de Madame », dans un état presque cataleptique, foudroyée qu'elle est par son échec ; dans la première version éditée, on reste collé au langage quotidien, la situation elle-même explicitant ce que la version définitive se contentera de suggérer : le retour

de Solange et la justification de son retard. Platitudo particulièrement sensible dans la première réplique de la p. 150 mise dans la bouche de Madame. De même pour ce qui est de la reprise du jeu de rôle : dans la première version éditée (p. 151-152), on s'explique, on ergote ; dans la version définitive (p. 96), on indique simplement la reprise du jeu par le recours au vouvoiement : « Il est bien temps de vous plaindre. Votre délicatesse se montre au beau moment ». Il faut trois pages d'un côté pour que le jeu reprenne ; il faut une ligne, de l'autre.

Les indications scéniques sont également beaucoup plus alusives dans la version définitive ; elles l'étaient encore plus dans la version de 1954 publiée par Pauvert : là rien ne signale que Claire revêt une robe blanche, sinon un élément du dialogue, alors que dans la première version éditée, le geste est décrit avec profusion (p. 155). Même discrétion pour la séance sadomasochiste de la cravache : nulle mention dans la version définitive (p. 102) des gestes que fait Solange, alors que dans la première version éditée, c'est tout à fait explicite (p. 156-157) : « *Elle décroche une cravache* » (que fait d'ailleurs cet instrument dans la chambre à coucher de Madame ?) et elle traite sa sœur comme un chien : « Couchez. Couchez-vous ! »

La netteté des rapports de personnages éclate aux yeux rien qu'à comparer la longueur des répliques. Dans la version définitive, p. 103-104, Solange, en trois longues répliques, « épingle » Claire comme un papillon sur la planche du naturaliste pour mieux lui porter le coup fatal. L'immobilité des deux sœurs, jusqu'à la mort métaphorique signalée par l'indication scénique (« *Elle pousse Claire qui reste accroupie dans un coin* », p. 105), traduit mieux l'angoisse et le rapport de force que ne le font la fébrilité des mouvements dans la première version éditée (elles courent toutes les deux dans la chambre), la fragmentation haletante des répliques et le passage trop brutal d'un sentiment à l'autre — de la haine à la pitié — dans la bouche de Solange (p. 159).

La cohérence y perd beaucoup, ainsi que la concrétisation du fantasme : dans la version définitive (p. 105), Solange avait métaphoriquement tué sa sœur et sur cette métaphore, de façon quasi rationnelle, elle construisait sa plaidoirie d'ac-

cusée se glorifiant de son crime. Tandis que dans la première version éditée (p. 159), il y a rupture entre la dernière réplique de Solange prenant soudain pitié de sa sœur et l'indication scénique : « Viens. Appuie-toi sur moi. Là. Marche doucement. Nous serons mieux là-bas, dans notre domaine fleuri. J'ai des ressources tellement sûres pour abolir toutes les douleurs. *Elles sortent par la porte de la cuisine. La scène reste vide quelques secondes. Un coup de vent ouvre la fenêtre mal fermée. Entre Solange, à droite, vêtue de sa petite robe noire. Pendant toute la scène, elle paraîtra s'adresser à des personnages imaginaires, mais présents.* » Toutes ces indications, assez grand-guignolesques, sont faites pour créer un climat fantasmatique par des moyens artificiels... et classiques (coup de vent, changement de costume, métamorphose dans l'imaginaire), Solange revenant seule pour faire son numéro de meurtrière (p. 160).

Là où vraiment la différence de qualité éclate, c'est à la fin du monologue de Solange où, dans la première version éditée, l'auteur, outre des détails anecdotiques sans grand intérêt, a ajouté deux phrases signées... Genet, mais totalement hors situation (encore que Genet ait dit que s'il était bonne il parlerait « comme elles. Certains soirs » ; mais le contraire est moins sûr) : « Qui suis-je ? La conscience monstrueuse de la domesticité » et : « Ce serait trop beau si les maîtres pouvaient déchirer les ténèbres où vivent les domestiques » (p. 162).

La fin de la pièce mérite d'être examinée attentivement tant l'écart se creuse entre les deux versions : quantitativement, dans la version définitive, trois pages à peine ; dans la première version éditée, plus de cinq. Dans les deux versions, la ligne d'évolution est la même : Solange, qui jouait à tuer (et même à avoir tué) sa sœur, s'effondre, minée par cet effort d'imagination (avec juge, bourreau, pompes funèbres et fastueuses). Claire reprend la balle au bond mais pour inscrire le fantasme dans la réalité par une sorte de transsubstantiation ou de transfert d'identité : Claire jouant à Madame devient Madame et meurt (réellement empoisonnée par le « tillol »), mais elle transmet à Solange, devenue son double tout en restant elle-même, l'héritage des bonnes. De la sorte, la vengeance tirée de Madame dépasse la haine, pour déboucher sur une

manière de rédemption : le sacrifice volontaire de Claire, bien loin de l'anéantir, la fait renaître en une sorte de corps glorieux (invisible) incarné par Solange ; c'est le sens de la réplique de la p. 111 : « Et surtout, quand tu seras condamnée, n'oublie pas que tu me portes en toi. Précieusement. Nous serons belles, libres et joyeuses. »

Cette épure n'est pas encore atteinte dans la première version éditée : du fait d'une relance du jeu de Solange/Madame/Monsieur (p. 163-164) ; du fait d'un commentaire explicatif de Claire (p. 165) indiquant à Solange la marche à suivre (« Sois docile, je vais t'aider »). C'est à cet endroit que se trouve la phrase clé citée à l'instant mais qui, dans la première version, est tronquée et distribuée en plusieurs morceaux (« Je te somme de me représenter [...] de me représenter dans le monde ») ; phrase qui de plus a perdu son caractère « eucharistique ».

La suite est faite des hésitations de Solange, répétitives et gâchées par une agitation assez confuse (« *Elle essaye de soulever sa sœur et de la tenir debout [...]. Elle la tient par les poignets et la soulève du fauteuil* »). La toute fin, dans la version définitive, s'achève sur l'attitude de Solange « *face au public [...]* comme par des menottes », alors que la première version éditée est prolongée par une dernière tirade, poétique, de Solange où elle revient à son fantasme à quatre : Madame, Monsieur et les deux bonnes. L'idée est qu'on assiste, grâce à la mort de Madame, à la résurrection des bonnes et de toutes leurs congénères. Résurrection collective et extase lyrique puisque la dernière phrase de la première version éditée : « Nous sommes belles, libres, ivres et joyeuses » n'a rien à voir avec le « Nous serons belles, libres et joyeuses » de la tirade de Claire (p. 111) de la version définitive.

Ici, c'est la « nuit obscure » des mystiques avec toute la dialectique secrète de la réversibilité des peines et des mérites et de l'assomption par le crime ; là l'on n'a guère affaire qu'à une proposition simplement imaginaire et à une délivrance purement verbale.

VERS L'ÉDITION DÉFINITIVE

La version publiée par les Éditions de L'Arbalète en 1958 reprit presque mot pour mot celle dite de 1946, marquant bien par là la préférence de Genet pour un texte réellement très supérieur à celui de 1947. La version de 1963, toujours aux Éditions de L'Arbalète, présente, avec un texte rigoureusement identique (à ceci près qu'il propose, p. 80, une indication scénique qui sera conservée dans les versions suivantes : « *Elle met sa robe blanche face au public, par-dessus sa petite robe noire* »), un complément important : *Comment jouer* « *Les Bonnes* ». 1968 voit la publication aux Éditions Gallimard, cette fois, du quatrième tome des *Œuvres complètes* de Genet dont les textes, notamment celui des *Bonnes* et de *Comment jouer* « *Les Bonnes* », ont été soigneusement révisés par l'auteur.

En quel sens ? Sur un ensemble de cinquante-trois modifications, treize sont des indications scéniques nouvelles destinées soit à guider les comédiennes dans leur jeu, soit à expliciter davantage gestes et mouvements. D'autres variantes sont d'intention lexicale pour rapprocher le vocabulaire des bonnes du langage parlé. Dans le même sens, Genet a supprimé ou corrigé les tournures trop littéraires ou les images trop recherchées. Peu de choses au total.

Le plus intéressant, à coup sûr, tient aux deux notes dont Genet accompagne son texte (p. 35 et 65). L'auteur s'y révèle juge lucide de son œuvre, craignant qu'elle soit trop explicite, trop méta-théâtrale ; trop banale aussi et trop réaliste. C'est pourquoi il envisage une « déambulation » proche de la danse ou de la géométrie et qui échappe au tout-venant des gestes quotidiens. Genet craint par-dessus tout le réalisme mimétique : il le dit et le redit dans *Comment jouer* « *Les Bonnes* » : « Un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire, mais afin qu'on y puisse croire il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste » ; ou : « Le metteur en scène doit comprendre [...] pourquoi [...] le jeu des actrices [doit être] un peu titubant ». Il le dit encore dans la note de la p. 65, invitant les comédiennes, pour réinsuffler à sa pièce l'ambiguïté dont elle manque, à jouer : « Excessivement. »

Une autre édition comporte encore quelques variantes : en 1976, les Éditions de L'Arbalète publient une version qui reprend celle des *Œuvres complètes* de 1968, mais restaure douze des détails de l'édition de 1963, le plus significatif étant la fameuse phrase où Genet s'amuse à jouer sur les pronoms : « Ce jeune laitier ridicule nous méprise et s'il vous a fait un gosse [...] » (versions 1963 et 1976), tandis que la version 1968 propose : « [...] vous méprise et s'il vous a fait un gosse [...] ». 1976 rétablit le : « Dépêche-toi » lancé par Madame à Solange quand elle l'envoie chercher un taxi alors que dans l'édition de 1968 cet ordre était devenu : « Dépêche-toi », avec cette indication : (« *Le lapsus est supposé.* »)

Les éditions Folio successives (1978 et 1986) sont, quant à elles, strictement fidèles au texte de 1968.

LES CHOIX DE GENET

Ainsi donc l'histoire des textes édités des *Bonnes* est-elle, dans l'état de nos connaissances, tout en étant brouillée par le chevauchement des dates, relativement simple. Il existe deux versions fondamentalement différentes de cette pièce : la première éditée en 1947 par la revue *L'Arbalète* et reprise en 1954, dans la mise en scène de Tania Balachova ; la seconde jouée à l'Athénée en 1947, dans la mise en scène de Louis Jouvet, et également éditée en 1954. C'est elle qui fait autorité : elle n'a connu au fil des ans que des variantes peu significatives, les plus marquantes étant celles du tome IV des *Œuvres complètes* (1968) ; la pièce n'en est cependant nullement bouleversée, à peine gauchie pour quelques détails. C'est cette version définitive que nous choisissons de publier, suivie néanmoins de la première version éditée qui a parfois la faveur des metteurs en scène et des critiques.

On pourrait donc croire qu'avec l'aide de Jouvet (sans qu'on sache rien de la collaboration effective des deux artistes) *Les Bonnes* ait atteint, aux yeux mêmes de Genet, dès la première mise en scène, un état de perfection définitive, la première version éditée n'étant publiée que pour mémoire. Ce serait faire bon marché de tout le travail de réécriture effectué par

Genet au cours des répétitions, travail qui tend à sauvegarder une bonne part de la version en quatre actes, tandis que Jovet s'efforcera moins de la réduire que d'en déplacer les accents et d'en atténuer la violence. Que Genet fasse publier par la revue *L'Arbalète*, au printemps 1947, au moment même où la pièce est jouée par Jovet, une version totalement différente, n'est-ce pas le signe qu'il n'était pas alors convaincu par l'intervention castratrice du metteur en scène ? C'est plus tard seulement, en 1954 peut-être, que Genet a pris conscience que la première version était vraiment « plus bavarde » — trop bavarde.

GENET EN AVANCE SUR SON TEMPS

Du fait que la publication dans la revue *L'Arbalète* de la version « bavarde » ne pouvait atteindre qu'un mince public, les jugements critiques, presque tous défavorables pour ne pas dire franchement hostiles, furent émis à l'occasion de la mise en scène de la version définitive, en avril 1947. Il est facile — et plaisant — d'épingler les jugements à l'emporte-pièce des autorités théâtrales d'alors pour constater avec quelle hargne, quelle prétention, pour ne pas dire quelle bêtise, ces messieurs ont balayé d'un revers de plume la première d'un « jeune » auteur. Jeune auteur, Genet ne l'était certes pas, mais avec la mise en scène des *Bonnes* il passait d'un coup et sans transition de la clandestinité des officines spécialisées dans la vente discrète — et rémunératrice — de romans licencieux, au grand jour de la célébration publique, dans un des théâtres les plus cotés de la rive droite, dirigé par le plus prestigieux des metteurs en scène. Citons pour mémoire quelques-unes de ces phrases : « Je déteste que ce soit si faux, et boursoufflé [...]. Du Ruy Blas au graillon » (Robert Kemp) ; « un affreux goulash au vitriol. Le réalisme est passé de mode » (Gabriel Marcel) ; « À vrai dire ce qui est navrant c'est l'échec de la violence, de la révolte et du cri. Mais quand on prend ses personnages dans le *Journal d'une femme de chambre* d'O. Mirbeau, on ne les fait pas parler comme *Les Précieuses ridicules* devenues folles » (René Lannes).

Jacques Lemarchand, Thierry Maulnier sauvèrent néanmoins l'honneur de la critique, ainsi que Jean-Jacques Rinieri, jeune critique ami de Jean Cocteau, qui écrivit dans *La Nef* : « La pièce est un "événement" [...]. Il s'agit d'une initiation ; le théâtre reprend toute sa puissance de rite sauvage : ce n'est pas un hasard si les bonnes emploient un vocabulaire de théâtre, la rhétorique fait ici partie du jeu. Le génie de Genet a su retrouver la seule voie possible d'un théâtre poétique : reconstruction mythique d'un univers à partir d'une situation extrême. Le drame intérieur de la condition servile est porté sur la scène grâce à l'admirable invention de la "cérémonie" où les bonnes se dédoublent, et poussent le jeu jusqu'à la découverte du salut qui, dans ce monde infernal, ne peut être que la glorification du crime. »

Le désarroi des critiques reprochant à Genet à la fois son trop de réalisme (« le gaillon ») et l'artifice de sa langue (« *Les Précieuses ridicules* devenues folles ») montre qu'ils sentaient sourdement que Genet, outre son statut social de marginal, n'appartenait pas à *leur* république des Lettres. En refusant les codes conventionnels de l'écriture et de la composition théâtrales, il leur tendait un piège en s'affirmant inclassable : ni classique ni moderniste, mais autre. Ils s'en prenaient à la thématique de sa pièce et criaient — comme au bon vieux temps — à l'immoralité (« fétide », disait Jean-Jacques Gautier), mais le vrai débat était d'un autre ordre : allait-on accepter qu'un dramaturge nouveau-né écrive et compose du théâtre comme un poète, c'est-à-dire dans l'expression non déguisée de son style et de sa pensée propres, sans souci de vraisemblance psychologique ou de cohérence d'intrigue ? L'accueil réservé à Genet était, tout compte fait, peu différent de celui que reçurent Paul Claudel et Georges Schehadé, Jacques Audiberti ou Henri Pichette. La dramaturgie avait ses lois qu'on voulait immuables et que les gardiens du temple entendaient faire respecter avec une parfaite mauvaise foi de terroristes intellectuels. Ce qui n'empêcha pas la pièce de devenir rapidement un des classiques du théâtre contemporain au même titre qu'*En attendant Godot* ou que *Rhinocéros*.