

Personne ne sait rien d'abord. Les comédiens ne savent pas grand-chose, mais l'homme qui les enseigne ne doit rien savoir et tout apprendre, sur lui-même et sur son art, en les enseignant. Ce sera une découverte pour eux mais aussi pour lui.

Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*<sup>1</sup>

Jean Genet, avant d'être l'auteur des pièces mondialement célèbres que sont *Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres* ou *Les Paravents*, écrit cinq récits, puis, ensuite, de nombreux autres textes narratifs, jusqu'à *Un Captif amoureux*. Pourtant, c'est comme dramaturge que Genet est le plus reconnu. Par le public d'abord, qui, paradoxalement, lit davantage les pièces que les romans. Par l'Université ensuite, qui ne daigne à peu près pas parler des récits "interdits" de Genet, et présente aujourd'hui un catalogue d'une quarantaine de thèses de doctorat achevées ou en cours sur le théâtre de Genet —on n'en compte pas dix pour les récits... Le très académique manuel scolaire *Lagarde et Michard* n'introduit Genet qu'en tant qu'auteur de théâtre. Voilà un des romanciers les plus importants du xx<sup>ème</sup> siècle, selon des voix aussi dignes de foi que celles de Cocteau, Sartre, ou Derrida, qui se retrouve dans le même champ littéraire que son ennemi Ionesco. L'effet gagne l'ensemble de l'oeuvre, et, on recherche coûte que coûte chez Genet, même lorsqu'il n'offre pas de théâtre, de la théâtralité. Il ressort de cette remise en question des genres, des mises en scène de textes écrits pour être lus, et non pour être joués. Rappelons, parmi toutes les tentatives et aventures plus ou moins réussies sur ce sujet, une mise en scène du témoignage *Quatre heures à Châtilla*, une autre de l'émission radiophonique *L'Enfant criminel*, une autre d'extraits des récits *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, etc. ; et annonçons, en catalan, la mise en scène par Moises Maicas au Mercat de les Flors de Barcelone, du *Funambule*, monologue destiné à "enflammer" la créativité. *Le Funambule* au théâtre est une création particulièrement intéressante, parce qu'il s'agit d'un texte d'enseignement qui s'adresse à un personnage de la Scène : l'artiste du fil, le funambule. C'est déjà, dans un certain sens, une longue didascalie, un discours d'auteur destiné à un artiste. Il est tentant de faire du ton de la didascalie le trait stylistique des écrits narratifs de Genet qui induit une théâtralité virtuelle. En effet, on constate dans l'oeuvre narrative de Genet une somme extraordinaire d'auto-commentaires, qui, plus d'une fois, sonnent aux oreilles averties comme des directions d'auteur pour le bon usage de ses textes. Comme lorsque Genet dramaturge dirige les mises en scène de ses pièces par des avertissements, préfaces, ou réflexions, de "Comment jouer *Le Balcon*?"

aux *Lettres à Roger Blin*. C'est peut-être alors la prose même des romans de Genet qui motiva Louis Jovet, lecteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, à lui proposer d'entrer dans le monde du théâtre en écrivant *Les Bonnes*...

Qu'est-ce qui définit la théâtralité d'un texte dramatique? Qu'il soit destiné à la scène? Musset a écrit *Lorenzaccio* comme un spectacle à lire dans un fauteuil... Le dialogue? Les romans de Dumas sont remplis de dialogues, et *Le Comte de Monte-Cristo*, lorsqu'il fut monté au théâtre, le fut dans une version toute différente pour la scène; plus près de nous, *Actes sans paroles* de Beckett n'offre que l'ombre des mots... L'action? On ne meurt pas sur scène dans Racine, mais on meurt en direct dans *La Princesse de Clèves*. Dans son *Introduction à l'analyse du théâtre*, Jean-Pierre Ryngaert conclut son avant-propos sur la délimitation du texte de théâtre en avouant qu'"il est impossible aujourd'hui de définir des caractéristiques absolues de l'écriture théâtrale [...] Le théâtre accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité". Anne Ubersfeld, dans son ouvrage *Lire le théâtre*, définit quant à elle la théâtralité comme un rapport social au texte. Ce qui fait la théâtralité d'un personnage, d'un dialogue, du décor et des costumes, c'est leur appartenance à un schéma actanciel, qui instaure un système littéraire conduit par un auteur autour d'une action et destiné à s'épanouir par et dans une représentation sociale. Si le roman opte pour la linéarité, se réalise dans le déroulement (*prorsus oratio*), le théâtre se définit par la simultanéité de présences et d'actions, par *l'exposition* pour reprendre une des figures traditionnelles du théâtre classique. La représentation d'un drame peut donc se réaliser dans la seule imagination du lecteur. Un texte écrit pour être lu peut être porté sur la scène.

\*\*\*\*\*

Toutes ces considérations trop prudentes n'expliquent pas pourquoi et comment un texte, dans sa spécificité, attire le metteur en scène, appelle le théâtre. On peut "faire théâtre de tout", comme proclamait Antoine Vitez, mais on fait plus aisément théâtre de Genet que de Proust... Comment se présentent les écrits narratifs de Genet? Comme des récits où les genres narratifs sont remis en cause, ce qui nous amène sagement à parler de *récits* et non de romans; autobiographies, témoignages, etc. Pour exemple de cette manipulation des règles du jeu, le trait stylistique que nous évoquions en tête de cet article comme piste possible d'une théâtralité de l'oeuvre de Genet. Le "retour sur le texte", ainsi que je l'ai désigné dans un travail universitaire, réunit en une tendance fondamentale du style genetien toutes les figures par lesquelles le narrateur rompt la linéarité de son récit. Commentaires, explication, justification, ou auto-commentaires, le narrateur revient sur sa propre narration dans le cours même du récit. Tout est sujet chez Genet au dévoilement des tenants et aboutissants du spectacle qu'il offre au lecteur. Images, personnages, costumes, sentiments, enjeux, tout est redoublé par un discours

sur l'écriture. Notes, parenthèses, digressions, paragraphes, le retour sur le texte adopte de nombreuses formes et relève de plusieurs figures —auto-correction, excuse, épiphrase. De *Notre-Dame-des-Fleurs* à *Un captif amoureux*, pas un passage narratif qui ne soit commenté. L'auto-commentaire forme des phrases, parfois un paragraphe entier, un "chapitre" comme Genet appelle dans *Notre-Dame-des-Fleurs* les passages séparés par des blancs<sup>2</sup>... Ce passage succède après un blanc à la "suite" du "Divinariane":

*Il faut qu'à tout prix, je revienne à moi d'une façon plus directe. Ce livre, j'ai voulu le faire des éléments transposés, sublimés, de ma vie de condamné [...] Il ne vous en paraît rien, pourtant ce poème m'a soulagé. Je l'ai chié.*

Divine:

— À force de dire que je ne vis pas...<sup>3</sup>

Le discours succède brutalement au récit, par l'intrusion de l'instance d'écriture. Puis, le ton donné, Genet place un morceau de dialogue. Le récit s'enchaîne ainsi parfaitement au commentaire. Ces intrusions du narrateur ont pour trait commun de suspendre le récit de fiction, la diégèse. Le texte, dans ces moments-là, ne se déroule que pour lui-même, ou au moins à son propre propos. A certains moments du texte, le discours l'emporte sur le récit. Très souvent il l'encadre. Peu de paragraphes qui ne commencent par:

- *Je vais tenter d'écrire ce que me fut Harcamone...*<sup>4</sup>
- *Voici quelques notes qui essaient de préciser l'image d'Erik.*<sup>5</sup>
- *Voici donc ce que fut ma première rencontre avec Hamza.*<sup>6</sup>

ou qui se terminent comme suit:

- *Je n'ai voulu par ce livre que montrer l'expérience menée de ma libération...*<sup>7</sup>
- *Dès lors, il commence cette ascension dont l'importance vous fut exposée.*<sup>8</sup>
- *A partir d'elles, je formerai de lui une image qu'il imitera.*<sup>9</sup>

Introduction et conclusion semblent les lieux de choix du discours, que viendrait ensuite illustrer le récit.

La différenciation formelle entre le discours et le récit apparaît principalement dans le choix des temps. On remarque que le récit, le plus souvent au passé, se distingue des passages discursifs, le plus souvent au présent. Ainsi, ce passage où le narrateur parle de Querelle :

*Cette recherche d'une attitude qui le dessine d'indestructible façon, qui empêche la confusion de Querelle avec l'équipage, relève d'une sorte de dandysme terrible. Enfant, il s'amusait à de solitaires compétitions avec soi-même...*<sup>10</sup>

De même, dans *Miracle de la rose*, alors que Genet raconte comment "les durs parlaient", il reprend le thème au présent: "on peut dire que les gosses pâles et soumis marchaient au fouet des féroces expressions".<sup>11</sup> Le verbe au présent au sein d'un récit à l'imparfait marque la présence discursive, le

passage d'une orientation romanesque à une orientation démonstrative, à un commentaire. Peut-on encore parler de récits? De nombreux critiques hésitent à classer *Journal du voleur* et *Un captif amoureux* dans la même catégorie de textes que *Querelle de Brest* ou *Miracle de la rose*. Les deux derniers récits de Genet ne sont, dans un certain sens, que discursifs, à l'instar du *Funambule*, ou de *Quatre heures à Chatila*. Entendons par là que le commentaire sur l'œuvre est la structure même, le sujet de *Journal du voleur*, recueil de mémoires qui cherche à travers ces commentaires le poème à venir du texte, et demeure la question littéraire d'*Un captif amoureux*, recueil de "souvenirs" qui réfléchit sur son statut de récit-reportage-témoignage. Mais le débat n'est pas dans le classement d'un texte par rapport à l'autre. *Querelle de Brest*, explicitement, "veut être démonstratif",<sup>12</sup> et l'alternance du discours et du récit, si elle est moins troublante que dans *Un captif amoureux*, ne doit sa discrétion qu'à la rareté du JE —les commentaires en apparaissent mieux intégrés à la diégèse. Cela pour dire que le problème n'est jamais: discours ou récit?, mais toujours: discours et récit.

Commentaire ou mot d'auteur que ces intrusions? Le *Gradus* définit l'auto-correction comme un "retour sur le texte qu'on vient d'énoncer".<sup>13</sup> Relever et nommer un "excursus commentatif au présent" permet de le différencier du traditionnel "mot d'auteur". Ainsi voit-on, chez Genet, la différence entre :

- *Cette simple remarque nous permet aussi de prévoir l'importance du rêve chez le voyou...*<sup>14</sup>

et

- *Le seul moyen d'éviter l'horreur est de s'abandonner à elle.*<sup>15</sup>

Cette dernière phrase résonne plus comme un aphorisme que comme un commentaire sur le texte. Le retour sur le texte énoncé, par un nouvel énoncé discursif, commente le texte initial du récit, soit pour en préciser l'interprétation par l'auteur, soit, dans d'autres cas, pour l'éclaircir, ou pour le justifier. Ce sont les notes de lecture d'un auteur dramatique qui veut expliciter ses intentions au metteur en scène qui va monter sa pièce. Ainsi avons-nous affaire, outre à l'épiphraise, à l'explication (d'un mot, d'un trait de l'action):

- *Ce que je viens d'écrire est encore l'opinion des Palestiniens...*<sup>16</sup>

- *(Par confusion charmante, nous voulons dire un trouble léger mais sensible...*<sup>17</sup>

- *(Trahir signifiait rompre les lois de l'amour)*<sup>18</sup>

ou, ailleurs, à l'excuse, justification du texte:

- *(Car le jeune garçon était d'autant plus paisible que son ami...*<sup>19</sup>

- *À ce que — à défaut d'autres mots — je nommerai la poésie.*<sup>20</sup>

- *J'ai usé du mot pénétrer. Je tiens à ce mot : sa beauté pénétrait en moi par les pieds.*<sup>21</sup>

Ces figures montrent le travail littéraire, riche et divers, que Genet accorde à cette part du texte, qu'on ne peut plus alors comprendre comme un "tic d'écriture" — du type des *n'est-ce pas* qui jalonnent la parole de certains intellectuels. Ces auto-commentaires composent une matière stylistique dont la caractéristique principale est le *retour sur le texte*. L'expression prime sur celle de correction, puisqu'il ne s'agit pas d'un désaveu de ce qui a été dit. L'essentiel est de confirmer que le texte est revu, relu. L'écriture se relit, se précise ou se corrige. Ce trait de style n'a rien à voir avec une "deuxième version" du texte, qui correspondrait en une série d'ajouts. Le plus souvent ce retour sur le texte est immédiat à l'écriture.

La référence au théâtre et à la théâtralité est présente dès le premier récit de Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*. Genet, alors qu'il commente la marche de son texte, songe à ce qu'il ferait sur la scène:

*S'il me fallait faire représenter une pièce théâtrale, où des femmes auraient un rôle, j'exigerais que ce rôle fût tenu par des adolescents, et j'en avertirais le public, grâce à une pancarte qui resterait clouée à droite ou à gauche des décors durant toute la représentation!*<sup>22</sup>

Genet parle de "pièce théâtrale" et non de pièce de théâtre, comme s'il voulait insister sur la théâtralité et non sur le genre dramatique. Le ton du théâtre que recherche Genet, c'est celui du masque, du travestissement, entendus comme facteurs de théâtralité. Les rôles de femme seraient tenus par des adolescents comme Molière attribuait de nombreux rôles de femme à des hommes — notamment pour *Les femmes savantes* — afin d'accentuer la théâtralité, la comédie... Le personnage de théâtre, *persona*, c'est le masque... Genet fait aussi allusion aux travestis, et ainsi au héros de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Divine. Mais ce qui est surtout à retenir, c'est que cette inversion — outre sa motivation homosexuelle — est appelée à être exhibée avec une insistance semblable aux commentaires du narrateur des récits. Alors que Genet n'a probablement écrit à cette époque aucune pièce, il évoque une représentation théâtrale qui exige d'être soulignée par des affiches, cousines germaines des pancartes introductrices de Brecht.<sup>23</sup>

\*\*\*\*\*

Ce JE narrateur des récits qui assume les auto-commentaires est-il une projection fantasmagorique du lecteur? Lorsque Genet dit relire son texte, s'agit-il d'une anticipation de la lecture, d'une substitution à la place du lecteur? — d'une subtilisation, peut-être; le vol ultime de Genet serait de voler son lecteur du plaisir de lire... Mais c'est aussi peut-être une façon de guider, de conduire, un lecteur plongé dans une littérature qui a pour "socialité", comme dirait Barthes, un milieu inconnu, pour le moins déroutant, et qui repousse d'emblée tout une partie du lectorat virtuel de Genet.

De nombreux aspects des auto-commentaires dans les récits de Genet tendent à laisser penser que Genet recherche une lisibilité parfaite. Chaque rature pourrait être aussi considérée comme la biffure d'une ambiguïté. L'identité de voix du narrateur et du lecteur peut-être vue ainsi comme le pendant d'une certaine forme de cratylisme dans la littérature de Genet. Cratylisme qui ne rechercherait pas une motivation du signifiant et du signifié mais une motivation du récit et de son interprétation. "Je me donne obligation d'être clair"<sup>24</sup> écrit Genet dans *Un captif amoureux*. La formule surprend le lecteur confronté à un texte à la nature équivoque, qui multiplie les contradictions, et qui semble se jouer du lecteur. De nombreux auto-commentaires éclaircissent des détails ou des structures. Mais, à côté de ces éclaircissements, demeurent des remarques séductrices, des formules qui égarent le lecteur plus qu'elles ne le guident. Genet persiste et signe. Ces commentaires, en répétant le récit, le nouent plus qu'ils ne le dénouent. Points nodaux du texte, peut-être? Dans *Un captif amoureux*, suite à "l'obligation d'être clair", et donc en rapport avec elle, Genet précise que ce qui demeure, l'essentiel, ce sont "les émotions ininterrompues parcourant la création",<sup>25</sup> autre définition de la "lecture" que le narrateur fait de son texte, plus proche du travail du metteur en scène face à un texte. Nouer, c'est aussi assurer le maintien, la continuité. Et, en effet, aux yeux du lecteur, il semble se dégager tout au long des récits de Genet ainsi compris, la même question qui clôt la préface du *Balcon*:

*Je me fais mal comprendre peut-être?*

Il est tentant de parler d'une quête de la transparence dans l'œuvre des récits de Genet. Tous ces auto-commentaires, à première lecture, pouvaient sembler des "lumières" opportunes, voire décisives pour la compréhension du récit. Certaines remarques de Genet motivaient cette thèse.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*:

*Ne nous étonnons pas, nous nous émerveillerons mieux.*<sup>26</sup>

Dans *Querelle de Brest*:

*En voulant préciser le mouvement psychologique de nos héros, nous voulons mettre au jour notre âme.*<sup>27</sup>

"Préciser" reviendrait à "mettre au jour"; s'étonner ferait obstacle à l'émerveillement. Dans *Un captif amoureux*, la recherche de la clarté est indéniablement présente, voire insistante. "Qu'on veuille bien comprendre que j'essaie de redire celui qui fut un homme de vingt-cinq ans"<sup>28</sup> supplie Genet. Au terme du livre, l'œuvre de Genet se referme sur cette idéal de transparence :

*Cette dernière page de mon livre est transparente.*

Gérard Genette affirme dans le *Nouveau discours du récit* que "l'usage

du discours commentatif est un peu le privilège du narrateur «omniscient»<sup>29</sup> : seul un narrateur comme le JE des récits de Genet, maître d'œuvre par excellence, qui joue et se joue de tout autre instance, peut pratiquer à ce degré le retour sur le texte. Le statut du JE narrateur, et celui, concomitant, du narrataire, peuvent seuls expliquer la portée finale du retour sur le texte. En effet, en donnant une lecture de son texte, Genet semble créer un JE personnage critique, lecteur de sa propre œuvre. Mais la voix de ce lecteur ressemble à s'y méprendre à celle qui raconte l'aventure du matelot Querelle, la mort de Jean Decarnin, la vie de Divine. Cas de syncrèse courant de Sterne à Proust, en passant par Balzac. Mais le cas se complique chez Genet. Le JE de Genet est très éloigné de la traditionnelle intervention du narrateur, où l'identité de ce dernier ne pose jamais problème. Ainsi, le narrateur du *Père Goriot* intervient-il en narrateur, sans qu'on s'imagine entendre là la réflexion possible d'un lecteur :

*Vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: peut-être ceci va t-il m'intéresser...*

Ce commentaire remet les choses en ordre: le lecteur ne peut s'identifier qu'à ce narrataire, et identifier à son tour le narrateur qu'au seul narrateur. La lisibilité de l'œuvre n'est pas en danger... Bien différente est la situation de lisibilité des récits de Genet: si l'on est tenté d'identifier le narrateur au lecteur (virtuel) de l'œuvre, c'est que le statut du narrataire n'est pas clair. La lisibilité, alors, est menacée; le lecteur ne s'est plus où aller, que faire... Car, dans les récits de Genet, quel est le narrataire, le destinataire de la narration? "Weidmann vous apparut..." commence *Notre-Dame-des-Fleurs*, dans la stricte convention d'une communication en bonne et due forme: le JE parle au "vous". Mais, lorsqu'on lit dans *Journal du voleur*: "par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui m'étant un enseignement me guidera..."<sup>30</sup>, le narrateur est aussi le narrataire avoué du texte. N'en est-il pas ainsi de toutes les conclusions, interprétations, et autres commentaires, que nous étudions précédemment? Si le premier type d'orientation des auto-commentaires relève bien de la fonction "conative" dont parle Jakobson<sup>31</sup>, qui agit sur le destinataire, le second type relève quant à lui de la fonction "émotive", qui oriente le narrateur vers lui-même. Quelle est la place du lecteur de Genet? La fonction de commentateur qu'assume le JE menace les rapports du narrateur et du narrataire, compromis par l'érection entre eux d'une tierce instance: un lecteur de l'œuvre au sein même de l'œuvre.

JE lecteur, figure pivot des autres JE qui régit le récit. Dans une quête de la transparence? Relisons ce passage de *Journal du voleur*:

*Quand pourrai-je enfin bondir au cœur de l'image, être moi-même la lumière qui la porte à vos yeux? quand serai-je au cœur de la poésie? [...] Cette recherche de la transparence est peut-être vaine. Atteinte elle serait le repos. Cessant d'être "je", cessant d'être "vous", le sourire subsistant c'est un sourire égal posé sur les choses.*<sup>32</sup>

Le JE rêve d'être "la lumière", la médiation du texte à "[nos] yeux" ; au "cœur de la poésie", entreprise qui passe nécessairement par un dépassement du rapport entre le narrateur et le lecteur.

Le rapport entre le lecteur et le narrateur est métamorphosé par la substitution du narrateur lui-même à la place du lecteur. Conséquence directe : le lecteur des récits de Genet est confronté à un sur-texte, réunion du texte et du méta-texte. Lecteur alors dans une situation proche de celle des spectateurs que recherche Genet dans le texte "Pour jouer *Les Nègres*" :

Les spectateurs doivent être inondés de lumière. Elle reprendra son intensité normale quand le juge dira: "que distinguez-vous?" Mais alors, Village doit parler plus fort, éclater même, avoir des gestes plus visibles afin de reprendre sur lui une attention détournée un instant par le flot des lumières.<sup>33</sup>

Comme au théâtre avec l'inondation de lumière, ou l'éclat de la voix, les récits de Genet, avec la surabondance des commentaires sur le texte, tendent à aveugler le lecteur. L'"attention" recherchée ferait presque figure d'hypnose... Le lecteur observe la lecture du JE, et devient un spectateur.

\*\*\*\*\*

L'attention à ce rapport de lecture avec le texte des récits de Genet qui nous force à lire des faits à travers un regard-modèle de ces faits, s'il n'explique pas tout le succès de ces textes au théâtre, dévoile au-moins un aspect peu souligné de leur théâtralité. Le lecteur ne vient pas au texte, par la médiation de l'intellection de ce texte; c'est le texte qui s'impose à lui, exhibé. Comme un spectacle de théâtre. On ne peut échapper à ce scandale... Genet ne narre pas, il exhibe. Il montre son univers en éclaircissant si besoin est le lecteur-spectateur par ses commentaires-lumières. Rappelons-nous cette formule de *Journal du voleur*:

*Mes couilles j'ai bien le droit de les offrir, de les mettre en avant, et même, mes couilles, de les présenter sur un plateau.*<sup>34</sup>

C'est donc finalement moins un "enseignement" destiné au futur metteur en scène de ses écrits narratifs que Genet développe dans ses auto-commentaires, mais un style, un rapport à son monde, une façon de représenter ce monde. En pleine lumière. Une lumière qu'on pourrait imaginer de bordel, bien sûr, ou comme une lumière de théâtre. Un autre poète, Baudelaire, ne rêvait-il pas déjà de théâtre pour ses lumières, lorsqu'il écrivait dans son journal intime : "ce que je préfère au théâtre, c'est le lustre"?

JÉRÔME NEUTRES



## NOTES

- 1 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 48.
- 2 Voir NDF p. 50, ou p. 223.
- 3 Voir NDF, p. 131 à 135.
- 4 MR, p. 20.
- 5 PF, p. 67.
- 6 CA, p. 212.
- 7 MR, p. 39.
- 8 QB, p. 231.
- 9 JV, p. 187.
- 10 QB, p. 35.
- 11 Voir MR, p. 315.
- 12 Voir QB p. 218.
- 13 Voir Bernard Dupriez, *Grandus*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1984, p. 87.
- 14 NDF, p. 72.
- 15 NDF, p. 35.
- 16 CA, p. 150.
- 17 QB, p. 220.
- 18 JV, p. 167.
- 19 QB, p. 44.
- 20 JV, p. 59.
- 21 MR, p. 205.
- 22 NDF, p. 161.
- 23 Voir B. Brecht, *La résistant ascension d'Arturo Uli* [1941], Paris, L'Arche. Des pancartes précèdent pour chaque tableau la comparaison avec la montée d'Hitler et du nazisme en Allemagne.
- 24 CA, p. 423.
- 25 CA, p. 423.
- 26 NDF, p. 18.
- 27 QB, p. 226.
- 28 CA, p. 405.
- 29 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 90.
- 30 JV, p. 232.
- 31 Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 213-220.
- 32 JV, p. 245.
- 33 Jean Genet, *Les Nègres*, "Pour jouer *Les Nègres*", [1959], Paris, Gallimard, Œuvres complètes 5, 1979, p. 77.
- 34 JV, p. 160.