

DE LA MAISON DE PASSE À LA MAISON D'ILLUSIONS

Myriam Bendhif-Syllas

La maison de passe constitue un point de rencontre inédit entre À la recherche du temps perdu de Marcel Proust et Le Balcon, pièce de Jean Genet. Ce lieu de l'artifice et de la mise en scène possède toutes les caractéristiques du théâtre. Genet ne cesse dans sa pièce, d'affirmer l'équivalence entre le bordel et le théâtre. Relire Proust et, en particulier, l'épisode de l'hôtel de passe dans Le Temps retrouvé, à la lumière de Genet, conduit à s'interroger sur les fonctions de ce motif dans la Recherche et à mettre au jour la dimension théâtrale du texte proustien.

L'étude de l'influence de *À la recherche du temps perdu* sur l'œuvre romanesque¹ de Jean Genet, objet de ma future thèse, conduit à de surprenantes trouvailles. Des réminiscences de la *Recherche* surgissent en effet de passages incongrus des récits genétiens, dans des pages d'un écrivain que tout semble opposer à Proust. Entre hommage et transgression parodique, Genet revisite son illustre modèle. Mais je ne pensais pas qu'à force de chercher Proust chez Genet, de relire et de croiser leurs œuvres, je rencontrerais Genet chez Proust. En parcourant les scènes qui se déroulent dans un hôtel de passe géré en sous-main par Jupien pour le compte du baron de Charlus dans *Le Temps retrouvé*, j'eus la surprise de découvrir Proust écrivant du Genet. Le héros, « calife Haroun Al Raschid » bien naïf (R² IV, 388) y découvre un monde interlope où l'on parle argot en jouant aux dés, où des Julot, Pierrot et Maurice flagellent de vieux messieurs ! Les gigolos proustiens ressemblent à s'y méprendre aux voyous

¹ Il s'agit de cinq récits : *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose*, *Journal du voleur*, *Pompes funèbres* et *Querelle de Brest* publiés chez Gallimard.

et aux « macs » dépeints par Genet dans ses romans. Dans ces quelques pages, un phénomène inédit, voire irrationnel s'offrait à la lecture : le roman proustien n'apparaissait plus seulement comme un possible intertexte pour Genet, mais comme un surgissement des romans de ce dernier, c'était le monde à l'envers. Et, en un certain sens, c'était peut-être vrai.

Le lieu de cette rencontre incongrue est la maison de passe, lieu central dans deux œuvres de Genet : un récit *Querelle de Brest* et une pièce de théâtre, *Le Balcon*². Ce ne sont pas les deux romans que nous placerons en miroir, d'une part parce que le rapport avec l'épisode de la *Recherche* que nous analyserons n'est pas frappant dans *Querelle de Brest*, d'autre part parce qu'il nous a paru intéressant de mettre en regard, non seulement deux écrivains que tout semble opposer, mais deux œuvres appartenant à des genres littéraires différents.

Cet effet de lecture, pour le moins cocasse, amène plusieurs réflexions : Genet se serait-il inspiré d'un Proust peintre – peu connu ou reconnu – des bas-fonds ? Quel effet a pu produire sur Genet la lecture de ces pages où il retrouvait son propre univers, un univers certes littéraire et fantasmé, mais aussi un univers où il a vécu ? Comment ces pages ont-elles pu inspirer l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs* ? La *Recherche* nourrit-elle non seulement les récits de Genet, mais aussi son théâtre ?

Nous essaierons de montrer dans cette étude que le texte proustien a peut-être fourni l'un des intertextes du *Balcon* de Jean Genet, mais aussi, par l'éclairage rétrospectif de la pièce de

² Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Folio, Gallimard, [1968], 2002. Nous indiquons les renvois à cette édition dans le corps du texte, entre parenthèses, précédés de (B). L'appareil critique de cette édition réalisé par Michel Corvin peut être enrichi de la consultation de la nouvelle édition du théâtre de Genet dans la collection Pléiade ; voir en particulier l'introduction XI-LXXXVII ainsi que la notice de la pièce 1119-1158. Cette édition propose également des extraits des éditions de 1956 et 1960, Genet ayant longuement et à plusieurs reprises, retouché cette pièce, avant d'aboutir à la version définitive de 1968. Pour une étude critique de cette pièce, on se reportera à Hubert, 1999, 106-117 ; Khélil, 2004, 84-116.

Genet, que ce passage de la *Recherche*, et de façon générale, la thématique de la maison de passe, nourrit des liens profonds avec le genre théâtral. Pour Proust, comme pour Genet, le bordel constituerait un théâtre où les êtres viennent dévoiler leur intimité, jouer leurs vérités inavouables, révéler leur identité cachée.

Espace multiple et jeux de regards

Reprenons tout d'abord le cadre général des deux œuvres : dans ce que nous appellerons l'épisode de l'hôtel de passe (R² IV, 388-419), le héros proustien cherche un endroit pour se reposer et se désaltérer dans un quartier désert de Paris soumis aux bombardements. Nous sommes en 1916. Il trouve un hôtel, en activité malgré le conflit, éclairé malgré le couvre-feu, où il va faire une série de découvertes tout aussi surprenantes que celle de l'homosexualité lors de la rencontre entre Jupien et le baron de Charlus dans *Sodome et Gomorrhe I*.

Le héros va progressivement dévoiler au lecteur, à travers son cheminement et ses réflexions, plusieurs lieux et plusieurs scènes différentes. Le roman proustien flirte ici avec plusieurs sous-genres romanesques en vogue au XIX^e siècle. C'est tout d'abord dans le roman d'espionnage que nous entrons, le héros pensant avoir affaire à un « lieu de rendez-vous [pour] espions » (R² IV, 389), à un « nid d'espionnage » (R² IV, 390). L'apparition des premiers personnages du drame, hauts en couleurs, nous rapproche d'une scène de roman feuilleton fin de siècle. Nous sommes au cœur des *Mystères de Paris*... Sur cette première scène s'organise une véritable conspiration : le héros apprend qu'un homme est attaché à l'étage et qu'on est parti chercher des chaînes pour le frapper. Il craint alors qu'un « crime atroce » ne se déroule. Parvenu à l'étage, il voit le baron de Charlus se faire flageller par un pseudo apache. Le roman policier bascule en pleine littérature érotique.

Chez Genet, *le Grand Balcon* est une maison de tolérance tenue par madame Irma où l'on organise pour chaque client une mise en scène qui correspond à son fantasme le plus profond. Les clients viennent pour jouer un rôle et une scène déjà prépa-

rée : l'Évêque confessant la Pécheresse, le Juge faisant comparaître et condamnant la Voleuse, le Général chevauchant sa monture, le Pauvre se faisant humilier par une fille... Ces scènes occupent les quatre premiers tableaux de la pièce. Il est à remarquer qu'une seule des grandes Figures de la société n'est pas représentée au *Grand Balcon* : celle du chef de la Police. Or, sans image, pas de réel pouvoir, pas de reconnaissance. L'accès du chef de la Police à l'état de Figure du bordel constitue la première intrigue de la pièce, la seconde porte sur l'issue de la révolte qui a lieu à l'extérieur de la maison close.

Si l'on applique au roman proustien le vocabulaire et les catégories théâtrales, on peut voir que cet épisode présente un lieu certes unique mais composé de nombreux espaces intermédiaires, ainsi qu'un hors-scène. Le héros quitte en effet la ville et le conflit pour entrer dans un lieu clos. De plus l'espace hors-scène se révèle fort mouvementé chez les deux auteurs : à l'extérieur de l'hôtel de Jupien, la guerre envahit tout l'espace. Curieusement, cet endroit louche prend par contraste des allures de havre de paix. De la même façon, la maison d'Irma constitue le seul refuge par rapport aux dangers de la révolte qui sévit au-dehors. Notons encore que ce hors-scène est très présent dans les deux établissements : la guerre occupe toute la conversation des jeunes gens attablés chez Jupien, des bruits de mitrailleuse parviennent aux clients du *Grand Balcon* qui parlent de l'issue du conflit avec la patronne.

Quant au lieu général de l'action, la maison close, il est désigné différemment par nos deux auteurs. Pendant toute la première partie de l'épisode, le héros proustien se contente de parler d'un « hôtel ». Cet euphémisme se comprend par la construction de la scène. En effet, il importe que le lecteur ne dispose pas de tous les signes qui lui dévoileraient immédiatement le type de lieu dans lequel se trouve le héros. Ils sont tous deux maintenus au même niveau de candeur par un Narrateur manipulateur. Mais le héros, une fois dessillé et 'dessalé' s'adresse avec une grande lucidité à Jupien pour témoigner de sa stupéfaction face à ce lieu qui est « plus qu'une maison de fous », « un vrai

pandémonium » (R² IV, 411). Le lexique du *Balcon* est au contraire fort explicite. Il ne s'agit pas ici d'établir du suspens, de créer un effet d'attente, mais de dire et de redire que la pièce prend pour cadre un « bordel », un « boxon », un « claque », un « bouic ». Nous ne sommes pas pour autant dans un cadre réaliste : Madame Irma se définit comme la tenancière d'une « maison d'illusions » (B, 62).

La maison de passe est un lieu multiple, où des espaces, les chambres, se succèdent, à la fois reprise du même et lieu autre, produisant un effet d'emboîtement. Genet explique même dans *Comment jouer « Le Balcon »* qu'il veut « que les tableaux se succèdent, que les décors se déplacent de gauche à droite, comme s'ils allaient s'emboîter les uns dans les autres, sous les yeux du spectateur » (B, 10). Dans la *Recherche*, le parcours du héros semble transformer l'hôtel en une sorte de labyrinthe. Effet amplifié par les numéros de chambres évoqués par les jeunes gens du début : n°28, n°43, n°7, n°22, n°14 *bis*. Nous suivons le héros pas à pas : il monte un escalier, s'y cache dans l'obscurité, observant « une petite pièce étouffée » (R² IV, 390). Il finit par y entrer, avant d'être mené à l'étage, à la chambre 43. Mais il en ressort aussitôt, descend l'escalier, le remonte et passe au dernier étage où d'une chambre sortent des bruits étranges. On retrouve le même phénomène chez Genet, où la parole des personnages vient décrire les décors, multiplier virtuellement les composantes du lieu. Les noms des salons sont ainsi scandés à plusieurs reprises par Madame Irma et Carmen la « sous-maîtresse » (B, 66-67 ; 80-81). Leur nombre et leurs titres produisent un effet surréaliste, proche de la « féerie » réclamée par Genet au théâtre, comme dans ses romans.

Ces lieux sont avant tout des lieux du voyeurisme³. Le narrateur proustien évoque un « tableau » qui permet au patron de savoir quelle chambre sonne (R² IV, 395), mais il existe des dispositifs pour voir sans être vu : l'œil-de-bœuf qu'utilise le héros, « le vasistas, truc qu'[avait inventé Jupien] pour que le

³ Sur la question du voyeurisme, voir Adler, 1990, 130 ; Corbin, 1978, 182-190 ; sur Proust, Belloï, 1993, 77-96.

baron pût voir et entendre sans être vu » (R² IV, 402). Accessoire et élément de décor à la fois, le miroir appartient à l'univers du bordel, comme à celui du théâtre. Notons à ce propos, qu'une autre scène de la *Recherche* a lieu dans une maison de prostitution. Il s'agit de l'hôtel de Maineville, « première maison publique pour gens chic » (R² III, 181), « somptueuse maison de femmes » (R² III, 463). Le miroir y joue également un rôle essentiel : il permet aux personnages de se voir les uns les autres sans être vus... Une chaîne de regards se dessine, impliquant celui du lecteur, voyeur *extra fabula*, celui du Narrateur décrivant Charlus en train d'espionner Morel qui regarde le baron le regarder. Miroirs, porte entrebâillée, œil-de-bœuf et vasis-tas, autant de 'trucs' de théâtre.

Au *Grand Balcon*, les miroirs occupent littéralement la scène. Dans les quatre premiers tableaux se trouve un miroir qui doit refléter la chambre d'Irma qui constituera le décor du cinquième tableau. D'après Genet, cette chambre, « si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre » (B, 19). La chambre du quatrième tableau est composée de trois panneaux faits de miroirs. Grâce à cet élément typique de la maison de passe, Genet obtient un effet de prolifération des salons. Le spectateur doit littéralement se perdre dans ces jeux de reflets et ne plus distinguer la salle de la scène, les éléments réels du décor du plateau. Les didascalies indiquent qu'Irma possède un dispositif de contrôle : « un appareil à l'aide duquel [elle] peut voir ce qui se passe dans ses salons » (B, 54). « [Ce] curieux meuble [...] espèce de combiné muni d'un viseur, d'un écouteur, et d'un grand nombre de manettes » (B, 57) fait de sa chambre le dernier salon, celui du metteur en scène, voyeur suprême, pourrait-on dire. Le spectateur du *Balcon* se trouve ainsi placé dans une double position de voyeur : en tant que spectateur de l'ensemble de la pièce d'une part, et d'autre part, en tant qu'observateur de l'intimité des chambres du bordel. Le rôle du miroir est aussi de refléter l'image de la Figure que cherche à devenir chacun des quatre personnages. Le Général souhaite que la sienne soit « reflétée à

l'infini dans ces miroirs » (B, 49). Les quatre personnages transformés en Figures ont tous une même demande paradoxale : ils souhaitent devenir une Image, mais ils ne veulent pas être vus. Leur 'cérémonie' doit rester secrète. L'Evêque demande « que toutes les portes soient fermées. Oh, bien fermées, closes, boutonnées, lacées, agrafées, cousues... » (B, 22).

Les scènes plurielles des chambres font du bordel un espace labyrinthique et mystérieux. Nos deux écrivains soulignent que c'est un lieu du spectacle et du voyeurisme, plus que de la consommation des corps. On vient voir ou se regarder soi-même, sous l'œil inquisiteur de la direction. Spectateur et lecteur sont amenés à devenir des voyeurs : ils regardent à leur tour des personnages voyeurs qui jouissent de mises en scène savantes de leur propre image ou de celle des autres.

Du personnel aux personnages

Les deux écrivains nous plongent au cœur de la prostitution en nous donnant à voir l'organisation de la maison. Comme un théâtre, le bordel possède des coulisses, une régie et non pas une, mais de multiples scènes de spectacle. La maison de passe nécessite un personnel divers et nombreux. Le personnage le plus important est la patronne, la tenancière, la mère maquerelle. Il s'agit en effet le plus souvent d'une femme, en règle générale mariée⁴. Dans le cas de l'hôtel proustien, on comprend que la patronne soit un patron. La situation n'en est pas simple pour autant : le propriétaire officiel de l'hôtel est Jupien. Mais il a engagé comme « patron » un « sous-ordre » (R² IV, 396) qui gère la maison. Or, qui a réellement acheté cet hôtel pour Jupien ? Le baron de Charlus pour qui Jupien est un véritable homme à tout faire : amant, pourvoyeur d'hommes, bientôt garde malade ! On le désigne dans l'hôtel comme « le chef » (R² IV, 391). Les apparitions respectives de ces personnages formant une direction tripartite – nouvelle Trinité sacrilège – engendrent des scènes comiques. Chez Genet, Madame Irma, la

⁴ Pour un portrait de « Madame », consulter : Adler, 1990, 94-95 et Corbin, 1978, 99-107.

patronne du Grand Balcon, correspond parfaitement à l'image de la tenancière de « boxon de luxe ». Belle, élégante, froide, impitoyable en affaires, elle est une gestionnaire, une personnalité que l'on respecte. Son personnel, les clients, même le chef de la Police lui témoignent leur déférence. Si elle a été prostituée, elle est désormais inaccessible. Cependant elle garde des sentiments pour « Monsieur Georges », le chef de la Police, l'un de ses anciens amants et le véritable maître en la demeure. La vénalité est au cœur de son discours, les chiffres des salons se mêlant au chiffre des recettes faites par les filles. Que penser de son accession à la royauté dans le neuvième et dernier tableau ? Reine de sa maison, Irma est la mieux placée pour jouer la Figure de la Reine, lorsque la Reine véritable a disparu, ainsi que les vrais Evêque, Juge et Général... Mais cette mise en scène sera de courte durée, tout ce qui demeure à la fin de la pièce et de la révolte, c'est le bordel qui peut et doit, immuablement, reprendre ses activités.

Quant au personnel, il se compose chez Proust d'hommes de toutes les professions. On vient se prostituer pour obtenir un complément de revenu. Parmi les acteurs de la troupe de Jupien, on compte des soldats de toutes les armes, un chauffeur d'auto, des ouvriers. Certains semblent cependant être des gigolos professionnels revêtant costumes et accessoires pour jouer leur rôle... Proust énumère avec humour les différents types d'hommes demandés, laissant deviner au lecteur les perversions des clients de l'hôtel : on recherche « un valet de pied, un enfant de chœur, un chauffeur nègre », des Canadiens ou des Ecossais, voire « un mutilé » (R² IV, 402) ! Qu'il soit professionnel ou occasionnel, le prostitué joue un rôle, il doit, dans ses actes comme dans ses paroles, correspondre au fantasme exigé, à la mise en scène souhaitée. En témoigne la déception terrible du baron de Charlus qui réalise qu'il n'a pas affaire à un véritable apache, mais bien au contraire à un jeune homme du peuple qui a de la moralité ! Le baron est à la fois acteur et spectateur de la scène qu'il a commandée. En ce sens, il est également le metteur en scène caché de cette même scène, car il laisse à Jupien le soin

d'en réaliser la préparation et de régler les détails 'techniques'... Or, l'illusion théâtrale est brisée lorsque, hors-scène, Maurice sort de son rôle de voyou pour se révéler au naturel. Elle est définitivement rompue lorsqu'il tente de reprendre son rôle et se met très maladroitement à débiter des vices et des crimes dérisoires. En effet, « [s'il] voulait qu'on préparât ses plaisirs, [le baron] voulait se donner à lui-même l'illusion que ceux-ci n'étaient pas préparés » (R² IV, 407). On retrouve une même angoisse chez l'Evêque du *Grand Balcon* qui voudrait croire à la véracité des propos de la Pécheresse, mais qui sait pertinemment qu'il ne s'agit que d'une mise en scène... Le personnage souligne d'ailleurs lui-même l'in vraisemblance de ces « péchés capitaux ». S'ils étaient réels, ces « péchés seraient des crimes » (B, 25). L'Evêque affirme bel et bien qu'il ne s'agit que de théâtre :

Ici il n'y a pas la possibilité de faire le mal. Vous vivez dans le mal. Dans l'absence de remords. Comment pourriez-vous faire le mal ? Le Diable joue. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Eglise a maudit les comédiens. (B, 24)

Comme l'épisode de l'hôtel de passe chez Proust, les quatre premiers tableaux du *Balcon* montrent ou évoquent des scènes sado-masochistes. Au début et à la fin du deuxième tableau, le Juge rampe tout d'abord devant la Voleuse. Puis de victime, il devient bourreau à son tour. Le Juge use et abuse alors de son pouvoir, mais toute sa jouissance repose sur l'aveu de la fille : sans Voleuse, pas de Juge... Le Général cravache sa monture, tandis que le petit vieux déguisé en clochard s'apprête à subir les coups d'une dominatrice... L'Evêque lui-même abuse de son pouvoir moral face à la Pécheresse qui lui confesse seulement « six péchés, mais capitaux » (B, 22) ! Pour réaliser ces mises en scène, un personnage est indispensable : le bourreau. Un 'comédien' jouant ce rôle se retrouve dans les deux œuvres : Maurice, faux apache que démasque Charlus, et Arthur, homme de main et de cœur de Mme Irma.

Ces deux personnages démontrent que le bordel est un théâtre où l'on travaille, avec professionnalisme et savoir-faire.

C'est en coulisses que nous rencontrons Maurice en compagnie de ses confrères, se préparant et parlant de leur travail... Le personnage monte sur la scène de la chambre 14 *bis*, où il est réclamé. C'est à lui qu'étaient destinées les chaînes apportées par le patron de l'hôtel. Grâce au coup d'œil curieux du héros, nous entrapercevons à nouveau Maurice, en plein rôle de composition, maniant avec ardeur « un martinet en effet planté de clous » (R² IV, 394). Enfin, nous le retrouvons après sa performance, dans le vestibule qui sert de loges aux artistes. Quant à Arthur, il est polyvalent dans la maison. Il participe aux mises en scène et joue les bourreaux, comme au deuxième tableau en compagnie du Juge. Il est également le « mac » de Mme Irma. Mais c'est ici un titre creux, Arthur se contente de jouer le rôle du maquereau. Il n'en possède que la force physique et le costume. C'est Irma qui demeure l'unique Patronne et qui dirige d'une main de fer *le Grand Balcon*. Pour elle, Arthur est un « accessoire » (B, 69). L'homme, c'est elle (B, 88-89).

Chez Genet, on s'attendrait tout naturellement à un bordel d'hommes. Mais il délaisse presque définitivement l'univers homosexuel de ses romans pour tenter au théâtre un discours plus universel. Ce sont donc des filles en maison, dirigées par la sous-maîtresse Carmen, qui composent l'équipe du *Grand Balcon*. Les prostituées des premiers tableaux sont toutes de belles femmes, revêtues de tenues affriolantes correspondant aux scènes qu'on leur demande de jouer. L'une des filles, Chantal, s'échappe du bordel pour rejoindre les rebelles. Elle devient hors-la-loi, plus parce qu'elle a violé les règles de la maison, que pour son engagement politique. Coïncidence ou clin d'œil, l'une des filles se nomme Rachel et s'occupe du Légionnaire (B, 60-62)... Ces nouveaux avatars de « Rachel quand du Seigneur » et de Saint-Loup esquissent une histoire d'amour au grand dam de la patronne. On y voit également comment se montent les mises en scène de chaque client : Juge, Général, Evêque. L'illusion est cassée dès le premier tableau puisqu'on y voit l'Evêque sortir de son rôle, se défaire de ses accessoires, redevenir un banal petit bourgeois. Mais Genet ne se contente pas de pourvoir ses per-

sonnages d'attributs conventionnels : mitre, chape, Code civil, cravache et cheval. Il signale leur théâtrale transformation par le recours à des artifices propres au théâtre : les personnages sont grandis par des « patins » ou cothurnes rappelant le théâtre antique, leurs silhouettes rendues démesurées par des postiches, leurs visages couverts de maquillages outranciers. Ces artifices renvoient par conséquent aussi bien au bordel qu'au théâtre.

Le personnel de la maison de tolérance s'apparente à une troupe théâtrale qui se grime, se déguise pour jouer les scènes qui lui sont demandées. Le patron ou la patronne en est le metteur en scène, secondé par un régisseur. Les personnages joués au bordel, dans leur extrême variété, témoignent d'un même désir de transgression, qui porte plus particulièrement sur les tabous du sacré et du religieux.

Mises en scène du blasphème et des sacrilèges

Le thème du bordel se prête, pour nos deux écrivains, à une écriture sacrilège où les accessoires du culte, les hommes de Dieu, mais surtout le langage religieux se mêlent au monde de la prostitution, donnant lieu à des scènes fort drôles. Si Genet se plaît à inverser et à profaner les dogmes du catholicisme avec une certaine virulence parfois, c'est plutôt avec humour que Proust aborde la religion et qu'il en détourne le vocabulaire et les images. Stéphane Chaudier l'a admirablement montré dans *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane* :

Le texte, lui, se joue de la religion en gauchissant le sens des mots et des expressions qui la font exister en langue. Assumé, voire revendiqué, le détournement du vocabulaire religieux relève de la transgression stylistique d'une norme à la fois sociale et langagière. (Chaudier, 2004, 22)

Cette assertion s'applique aussi parfaitement au texte de Genet, écrivain qui manie de façon habile et jubilatoire le langage religieux qui a baigné son enfance. Dans ses romans, déjà, il pervertissait les mots et les signes du catholicisme en les associant à la sexualité, et, le plus souvent, à l'homosexualité. On peut noter

qu'il y développait en particulier l'aspect concret des cérémonies religieuses : les objets, les odeurs, les matières. Tout cela prend forme et vie dans son théâtre. En effet, les mises en scène des clients du *Grand Balcon* sont présentées comme des cérémonies religieuses, dans les discours des personnages, mais aussi dans le langage scénique. Certaines de ces mises en scène sont d'ailleurs des profanations de scènes religieuses comme celles de « la Chapelle Ardente » (B, 44), de « Sainte Thérèse » (B, 63), ou de « l'Immaculée Conception de Lourdes » (B, 59). A deux reprises est évoqué un habitué qui joue le Christ. Le premier tableau présente ainsi une parodie 'ecclésiastique'. Nous sommes à la fin d'une 'séance' : le client déguisé en Evêque se fait déshabiller par sa partenaire et discute avec la tenancière Mme Irma. Il cherche à prolonger le moment vécu et à garder encore les accessoires qui le font accéder à cette fonction fictive. Le personnage répète la liste de ses accessoires : chape dorée, mitre... Cette litanie participe à la fois du jeu amoureux qu'il vient de réaliser et de sa transformation en Figure du pouvoir. Par ailleurs, le décor fait de la chambre une parodie de lieu sacré : les personnages se trouvent dans une sacristie « formée de trois paravents de satin, rouge sang », ornée d'un « énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe-l'œil » (B, 19). Les couleurs et les matières de l'église et du bordel se mélangent... Lorsque doit être enfin représentée la Figure du chef de la Police, lorsqu'elle accède « aux liturgies du boxon » (B, 81), c'est sous la forme d'un phallus géant. Le salon qui lui est alloué se révèle un véritable mausolée, un lieu sacré où l'on célèbre une messe noire. Et ce culte plus que profane exige des sacrifices : Roger, le premier client à réclamer cette mise en scène, s'y castrera sur scène. Non seulement, ce personnage offre sa virilité à son idole, mais il lui livre la victoire sur la rébellion dont il était le chef.

Dans l'épisode de l'hôtel de passe proustien, le héros toujours naïf voit « entrer avec une démarche lente, à côté d'un militaire qui évidemment sortait avec elle d'une chambre voisine, une personne qui [lui] parut une dame assez âgée, en jupe noire. » (R² IV, 407). Or, il ne s'agit pas d'une femme, comme

le laisserait penser cette longue phrase qui crée un effet d'attente, mais d'un prêtre. Le lecteur, encore sous l'effet de la surprise de cette « erreur » du héros, se trouve confronté à une curieuse affirmation du narrateur : « C'était cette chose si rare, en France absolument exceptionnelle, qu'est un mauvais prêtre. » (R² IV, 407-408). Suit une courte scène comique où le « mauvais prêtre » est pris à partie par Jupien car il quitte l'hôtel sans avoir payé. « Jupien [...] agita le tronc dans lequel il mettait la contribution de chaque client, et le fit sonner en disant : 'Pour les frais du culte, monsieur l'abbé !' ». Cette confusion des sexes est accentuée par l'expression revisitée par le prêtre : au lieu de dire « je ne suis pas un ange », il déclare ne pas être « une ange » (R² IV, 408). Ce glissement grammatical conduisant à la confusion des genres est typique du style de Genet, en particulier dans *Notre-Dame-des-Fleurs* où il caractérise le personnage de Divine, travesti prostitué. Stéphane Chaudier fait remarquer que cette forme « une ange » « est issue du langage soutenu de la prédication » et qu'elle renvoie à « l'obscénité d'un langage religieux qui marque le refus de verbaliser et donc d'assumer l'accomplissement de la profanation » (Chaudier, 2004, 361). Le langage religieux est en effet là pour masquer la profanation. Mais cette tentative grossière de l'abbé est anéantie par l'intervention tonitruante et jouissive de Jupien qui force l'homme d'église à assumer pleinement sa présence dans un bordel d'hommes.

La *Recherche* multiplie les comparaisons entre des scènes et des personnages profanes et l'univers religieux. Dans *La Prisonnière*, le narrateur compare le baron de Charlus, en quête d'aventures et suivi par « un louche individu », à « un grand prêtre inquisiteur peint par le Gréco », à « un prêtre interdit », tout en détaillant à loisir l'évolution de son vice et de sa déchéance physique et morale (R² III, 712). Dans l'épisode de Maineville, Proust développe une succession d'images religieuses, qui accentuent encore le côté comique de l'épisode. Il dresse le portrait d'une « vieille « sous-maîtresse » qui ressemble à « un prêtre espagnol » (R² III, 465). M. de Charlus vit un

« calvaire » dans cette maison où les jeunes bonnes répètent les ordres de la « 'sous-maîtresse' » « comme ces catéchismes qu'on entend les élèves psalmodier dans la sonorité d'une église de campagne » (R² III, 465). Mais c'est avec le personnage de Morel qu'il atteint des sommets de drôlerie : ce dernier, tout à son effroi d'être découvert par le baron, est comparé à « un fantôme ». Il n'est « pas même Morel ressuscité comme Lazare » (R² III, 466), mais une ombre livide de lui-même. Quant au héros jeune, il se livre à une double profanation en offrant à la patronne de la maison de passe où il se rend, des meubles ayant appartenu à la tante Léonie. Or n'oublions pas que ces meubles constituaient l'équivalent d'un autel pour la défunte dévote, sa chambre rappelant une église. Le narrateur souligne lui-même cet acte sacrilège : ce sont « toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de [sa] tante à Combray » qui apparaissent « suppliciées par le contact cruel » de la maison de passe. Il croit avoir « fait violer une morte ». Il insiste encore en rappelant que c'est sur ce même canapé qu'il « [avait] connu pour la première fois les plaisirs de l'amour » (R² I, 568) et donc déjà profané l'univers sacré de sa tante.

Profanations, mises en scène sacrilèges, détournement du langage religieux saturent les passages de la *Recherche* consacrés à la maison de prostitution, comme les textes de Genet et en particulier les tableaux du *Balcon*. A travers l'humour et la volonté blasphématoire se dessine une équivalence entre religion et bordel : tous deux ont recours à un luxe d'accessoires, de costumes, de décors, de parfums, et leurs cérémonies respectives se fondent sur une mise en scène théâtrale.

Un théâtre de la révélation des êtres

Genet établit une quasi équivalence entre le bordel et le théâtre : tout n'y est qu'illusion, apparences fausses. Dans ces deux lieux, il est bel et bien question d'acteurs et d'actrices, de mises en scène, de masques, de mascarade. Le dramaturge complique encore ce jeu de métaphores en faisant s'interpénétrer la scène où se joue sa pièce et la salle de théâtre. Un même lustre géant

illumine tous les salons du bordel, rappelant le lustre des théâtres italiens, comme celui qui se trouve peut-être dans la salle de représentation. Genet, dans ses didascalies, prévoit aussi que le lit de la chambre d'Irma soit installé au milieu des spectateurs. Placé malgré lui au cœur de la pièce et de ses décors, le public se découvre acteur de la pièce, lors de la dernière réplique. Irma interpelle un « vous » qui peut s'adresser aussi bien aux Figures qu'aux spectateurs. Elle annonce qu'il lui faudra tout « recommencer », « tout rallumer », « [redistribuer] les rôles... endosser le [sien] », « préparer le vôtre », qu'« il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas sera plus faux qu'ici » (B, 153). Michel Corvin explicite quel est le but de Genet lorsqu'il brouille les repères et détruit l'illusion théâtrale :

C'est comme si nous n'étions plus spectateurs de théâtre, mais spectateurs/acteurs dans un théâtre nommé « le Grand Balcon » qui se trouve être en même temps bordel et miroir du monde. Ainsi la boucle est-elle bouclée : rien n'existe que ce qui est joué. Avec cette différence que la vie vécue est encore plus fausse que la vie feinte car elle ne se sait pas fausse. La lucidité est sans doute l'acquis majeur à attendre du théâtre et... du bordel. (B, 229)

Cette équivalence est-elle valable chez Proust ? On peut en tout cas affirmer avec Alain Corbin (1978) et Jacques Solé (1993) que le XIX^e siècle fut l'âge d'or de la prostitution et que la frontière entre le monde des courtisanes et celui des théâtres existait à peine. Le bordel et ses figures saturaient les imaginaires des artistes, peintres ou écrivains. La littérature fin de siècle en témoigne allègrement, de *La Maison Tellier* de Maupassant aux récits de Francis Carco. Les références littéraires au monde des maisons closes sont innombrables de l'avis même des historiens. La *Recherche* reprend cette thématique à travers différents personnages. Le tableau d'Elstir *Miss Sacripant* constitue le seul vestige des prétentions théâtrales d'Odette, qui est également l'une des grandes cocottes de son temps. Elle est la dame en rose que fréquente le grand oncle du narrateur. Cette « jeune actrice d'autrefois en demi-travesti » (R² III, 204) se caractérise plus par

l'ambiguïté que son apparence présentera sur scène, que par son talent dramatique. L'actrice Léa, liée à la découverte de Gomorrhe, puis à la jalousie maladive du narrateur pour Albertine lors de l'épisode du Trocadéro, incarne également ce lien trouble entre le théâtre et le vice de façon générale. La lettre de Léa à Morel vient encore conforter cette impression puisqu'elle exprime clairement leurs doubles natures respectives : Léa comme Morel sont capables d'aimer des personnes des deux sexes. Par ailleurs, Morel n'est-il pas une sorte de comédien gigolo qui s'offre à tous et qui offre à chacun le visage dont il rêve ? Pour Charlus, il est un musicien de talent, le futur époux de la nièce de Jupien, un jeune homme bien mais quelque peu vicieux... Mais quel rôle incarne-t-il pour le prince de Guermantes ou pour Saint-Loup ? L'exemple le plus frappant de ce lien entre prostitution et théâtre est celui de Rachel. Sa première évocation – plutôt qu'apparition – dans le roman l'associe à la maison de passe où Bloch entraîne le héros en quête de premières expériences sensuelles. Ce dernier y est harcelé par la tenancière qui lui recommande vivement l'une de ses pensionnaires malheureusement toujours déjà prise lors de ses visites. Il s'agit de Rachel, « une Juive » comme l'on en retrouve dans toutes les maisons (Corbin, 1978, 108). Ainsi son homonyme, une tribade, se trouve déjà chez Jean Lorrain dans *La Maison Philibert*. Mais c'est un autre personnage, Rébecca, qui y incarne « le type de la juive orientale » et « des Rachel à la fontaine des estampes bibliques » (Lorrain, 1904, 63). Le héros la surnommait « Rachel quand du Seigneur » (R² I, 567) d'après un opéra de Daniel Halévy.

Cette thématique du bordel ouvre également un nouveau chapitre de la société proustienne : celui des milieux interlopes si chers à Genet. Proust ne se contente pas, en effet, de dépeindre des aristocrates et des bourgeois, il observe domestiques et peuple des rues, prostituées et apaches. Un personnel romanesque quelque peu surprenant occupe les coulisses du grand monde : les ouvriers, les voyous et les filles constituent les amours de quelques personnages importants de la *Recherche*.

Les apaches courent après le baron pour gagner « une thune » dans des ébats de fortune (R² III, 711). Les anciennes camarades de Rachel l'interpellent alors qu'elle est en compagnie de Saint-Loup, faisant ressurgir la « petite poule » qu'elle était (R² II, 459-460). Hervé Manéglier fait remarquer cet intérêt de Proust lui-même pour cette « pègre avec ses mœurs spéciales » (Manéglier, 1997, 111).

Ce qui était affirmé dans *Sodome et Gomorrhe I*, trouve sa parfaite illustration dans le dernier volume de la *Recherche* : les homosexuels sont présents dans toutes les classes de la société et se rencontrent quelles que soient leurs origines. Ce sont deux aristocrates russes, le prince de Foix, et jusqu'à Saint-Loup lui-même qui se rendent chez Jupien, « à bavarder, à raconter des histoires du monde devant des voyous » (R² IV, 406). Dans la *Recherche*, la maison de prostitution est ainsi associée à plusieurs découvertes secondaires, pourrait-on dire, mais liées à celles, centrales, de Montjouvain et de *Sodome et Gomorrhe I*. C'est au bordel que l'on découvre les premières infidélités de Morel au baron de Charlus, l'homosexualité secrète de Saint-Loup ayant perdu sa croix de guerre chez Jupien, les véritables fantasmes du baron... Les êtres se révèlent en ce lieu où tout peut arriver. Mais les personnages homosexuels ne sont pas les seuls à dévoiler leur vrai visage, tous les personnages sont susceptibles d'y montrer leur 'moi' caché. Ainsi surgissent les blocages du héros jeune face à la chambre profanée de sa tante Léonie, l'origine de Rachel, future comédienne célèbre... La maison close prend la fonction d'un révélateur : c'est dans cette coulisse ou cet envers de la vie sociale que peuvent se dévoiler pleinement les personnages.

Non content d'attirer à lui les plus hautes classes de la société, le monde de la prostitution et du bordel des deux sexes finit par pénétrer les sphères de la respectabilité et de la noblesse. L'ancienne prostituée Rachel se révèle une comédienne surpassant la Berma vieillie et récitant des vers dans les salons du faubourg Saint-Germain ; Odette, ex-cocotte devenue bourgeoise en épousant Swann, accède au titre de Mme de Forche-

ville ; le giton Morel reçoit la croix de guerre et participe au ‘Bal de têtes’. Tous ces personnages viennent participer à la démonstration finale du *Temps retrouvé*. L’annonce du mélange des classes, de la rencontre des deux côtés se réalise peut-être déjà au bordel, lieu certes insolite et louche, mais où se rencontrent les êtres les plus opposés socialement. Il est le lieu de la lucidité et de la vérité des êtres.

Si la réécriture de passages de la *Recherche* par Genet semble évidente au sein de ses récits, elle est beaucoup plus difficile à démontrer pour son théâtre. C’est pour cette raison que nous avons choisi de ne pas faire appel à cette notion qui nous paraît dépasser notre propos. S’agit-il d’une forme d’intertextualité, d’une réminiscence du texte proustien ? Les personnages de la scène proustienne : l’officier, le marin, le prêtre, le député... semblent donner naissance aux Figures du bordel chez Genet : le Général, l’Evêque, le Juge. Le baron de Charlus, « Prométhée sur son rocher » (R² IV, 394), pourrait avoir engendré les suppliciés du *Balcon*. Mais Jean Genet, grand lecteur de Proust, a sûrement puisé dans bien d’autres références littéraires et dans sa propre expérience pour créer *le Grand Balcon* et son univers. Nous n’avons d’ailleurs pas épuisé les lectures et les références qui se rapportent au monde des maisons. C’est pourquoi nous avons choisi de présenter une lecture parallèle de passages de la *Recherche* et du *Balcon* de Genet, mettant en lumière des aspects inédits. Les œuvres en miroir s’éclairent l’une l’autre et se présentent sous un jour nouveau.

Le bordel constitue une matière romanesque qui relève fondamentalement du théâtre. C’est un spectacle permanent, un monde de l’apparence et de l’illusion. Mais derrière les fards et les tentures lourdes, les parfums enivrants et les artifices de tout ordre, au-delà de l’amour monnayé et de la vulgarité, n’est-ce pas bel et bien une humanité sans fards qui se révèle, qui se consomme et se consume ? Interpréter un rôle, réaliser des mises en scène, jouer et mentir pour satisfaire les désirs des clients, autant de fonctions de la maison de passe qui en font une « mai-

son d'illusions », un lieu où tout est faux, décors de théâtre et jeux d'acteurs. La seule part de vérité chez Proust, comme chez Genet, est celle du client qui vient, paradoxalement, en revêtant un masque, le costume de son fantasme, se dévoiler dans une criante nudité. Elle est aussi celle de l'écrivain qui monte et démonte ce petit théâtre de la sexualité et des vices.

Bibliographie

Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990.

Livio Belloï, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993, Chapitre 5, « L'œil de l'Autre et le Narrateur voyeur », en particulier 77-96.

Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1978, voir en particulier « La maison de tolérance ou l'égout séminal », 84-128 et « De la maison de tolérance à la maison de débauche », 182-190.

Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Folio, Gallimard, [1968], 2002.

– *Le Balcon*, in *Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, sous la direction de Michel Corvin et d'Albert Dichy, 2002.

Marie-Claude Hubert, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, Sedes, 1999, 106-117.

Hédi Khélil, *Théâtre de Genet : matadors, monstres et illusionnistes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 87-116.

Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, [1904], Paris, Christian Pirot, 1992.

Hervé Manéglier, *Les artistes au bordel*, Paris, Flammarion, 1997.

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, édition publiée de 1987 à 1989, sous la direction de Jean-Yves Tadié.

Jacques Solé, *L'âge d'or de la prostitution. De 1870 à nos jours*, Paris, Plon, 1993.