

Rire au *Balcon* : entre dérision et création

Florence Leca Mercier
Sorbonne Université. STIH

Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin.
Jean Genet, « Comment jouer *Le Balcon* »

Introduction

La pièce *Le Balcon* (1956 pour la première édition, revue et corrigée en 1960 puis en 1962¹) n'est pas une comédie, elle n'est pas non plus un drame ou une tragédie. Au sein de ce dispositif conçu comme une cérémonie à la « glorification de l'Image », quel rôle accorder au rire, sujet de préoccupation des personnages, qui eux-mêmes rient beaucoup comme en attestent les nombreuses didascalies expressives réfèrent au champ lexical notionnel du rire.

Alors que les clients du bordel de madame Irma, « Le Grand Balcon », se perdent dans une quête éperdue de l'Image en jouant, dans les salons spéciaux de cette dernière, des scénarios fantasmatiques (Évêque, Juge, Général), dehors (mais est-ce bien « dehors » ?) la révolte gronde, la reine est menacée. Mais l'intrigue politique ou amoureuse, pas plus que la psychologie des personnages ne semblent au cœur des préoccupations du dramaturge.

Le quatrième mur est abattu à plusieurs reprises et le caractère purement fictif de la représentation est dévoilé à la fin de la pièce. Irma s'adresse au public – confondu avec les clients du bordel, qu'elle a congédiés en des termes semblables : « il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici » (9^e tableau, p. 153). Le public passe ainsi du statut de récepteur additionnel à celui de co-allocutaire ou d'allocutaire². À la glorification de l'Image sujet de la pièce, est substituée *in fine* la glorification de la représentation théâtrale, l'issue de l'« intrigue » politique restant en suspens, renvoyée dans le domaine des limbes de très shakespearienne manière : « LA REINE : Qui est-ce ?...Les nôtres...ou des révoltés ?...où ?... L'ENVOYÉ : Quelqu'un qui rêve, madame... » (p. 152). Si l'intrigue qui vient de se dérouler devant les spectateurs est un songe, il en va de même de la vie, et, dans cette conclusion baroque, seul le théâtre (l'image, le reflet donc) semble avoir quelque réalité...

Au sein de cette cérémonie baroque, le rire est à la fois *représenté* et *suscité*. Mais il ne l'est pas de la même façon dans les séances de jeux de rôles (que nous appellerons « seconde scène ») que sur la « première scène » (monde de madame Irma, des événements révolutionnaires...) : « IRMA : Je n'accorde pas qu'on blague, en effet. Un éclat de rire, ou même un sourire fout tout par terre. S'il y a sourire, il y a doute. Les clients veulent des cérémonies graves. »³ En gardienne d'un lieu sacré, Irma la tenancière adopte une austère posture de Père de l'Église. Mais elle rit aux éclats, une minute plus tard, à sa propre ironie devant l'idée que la fille de Carmen prenne sa prostituée de mère pour une créature du Ciel et le lupanar pour le Paradis.

Le rire *représenté* des personnages est invariablement ironique : page 87 (5^e tableau), Irma se moque de l'appartenance à la Franc-Maçonnerie du Chef de la Police, alors qu'au 9^e tableau, l'Évêque et le Général rient d'une ironie de situation : le fournisseur d'huile d'arachides n'a pas reconnu son client en l'Évêque et vient servilement lui baiser l'anneau.

¹ La première représentation en France aura lieu en 1960.

² Pour la définition de ces notions, voir Kerbrat-Orecchioni C, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°41, 1984. *L'écriture théâtrale*, p. 46-62.

³ *Le Balcon*, cinquième tableau, page 56. Toutes les références renvoient, sauf mention contraire, à l'édition Gallimard, coll. « Folio », 1993.

On constate que seuls les personnages de la « première scène » rient : le rire n'a pas droit de cité dans les scénarios fantasmatiques qui s'élaborent dans les salons. En revanche, la « première scène » se présente parfois comme un métadiscours satirique de la seconde, comme lorsqu'Arthur parodie le tableau du Juge, dont il vient de sortir, sur le mode du miroir déformant, en reprenant verbatim le texte du magistrat.

Le rire représenté semble ainsi guider le rire suscité. Par cette mise en scène du rire, le spectateur est invité à se moquer du spectacle offert par les clients travestis et le dispositif dramaturgique va dans le même sens (grotesque des situations, enflure des discours, jeux de contrastes et de registres, outrance des costumes). Mais les choses sont plus complexes que cela : à l'instar d'Irma, les deux spectacles « bouffonnement solennel[s] » (5^e tableau, p. 87), qui nous sont offerts alternent gravité et burlesque, jouant sur les ruptures de tons, mêlant lyrisme hugolien (le tableau enneigé évoqué par le Général, avec l'image du linceul est un hypertexte plausible de « L'expiation »⁴ de Hugo) et quasi fatrasie pathelinesque et logorrhéique : « ...je veux apporter le scandale et te trousse, putain, putasse, pétasse et poufiasse ... », (1^{er} tableau, p. 27) ; « Tu les dévalises, tu les dépouilles, tu les dérobes, tu les détrousses... », (2^e tableau, p. 35) ; « Dis-moi où ? Où ? Où ? Où ? Où ? Hou ! Hou ! Hou ! ... », (2^e tableau, p. 37).

Le rire certes, sous ses différentes formes (comique farcesque, ironie, pastiche satirique), entre dans le projet de dynamitage burlesque des institutions (dont la langue et les structures traditionnelles du théâtre), mais il est surtout source de création et assoit la place de Genet dans le champ littéraire. En 1956, Genet n'en est plus à trouver sa place, comme à l'époque des poèmes et des romans⁵, mais la problématique de la légitimité travaille toujours l'écriture.

Les éléments qui font rire ont aussi une fonction dans l'économie de la pièce, ils sont signifiants. Ainsi, le client, devenu Évêque pour des raisons politiques, dit renoncer aux cérémonies : « Moi, mon jupon m'embarrasse et je me prends les pattes dans la guipure », (9^e tableau, p. 125). Au-delà de l'évocation burlesque (lexique dégradant de l'animalité et représentation farcesque classique du pitre qui trébuche), c'est une véritable trahison du culte porté aux dentelles et autres insignes du « mode d'être Évêque » (1^{er} tableau) qui est ici signifiée.

Nous garderons donc en tête, tout au long de notre lecture la plurivocité et l'équivocité des signes (« Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »⁶, écrit Genet). Entre dérision et poésie, il est la plupart du temps impossible de trancher. Si l'on se place du point de vue de la réception, certains textes peuvent être perçus comme burlesques ou lyriques, selon le spectateur.

Sur le plan méthodologique, nous partons donc d'une analogie herméneutique : le lapin-canard de Wittengstein⁷, image bistable, qui varie selon la manière dont l'œil accommode la vision. C'est aussi le mode d'interprétation de l'ironie⁸. Ce qui caractérise l'esthétique du *Balcon*, entre dérision et poésie, c'est la mise en place d'un mode de lecture inconfortable. Le rire est à bien des égards un rire jaune.

⁴ Cf. « Il neigeait, il neigeait toujours ! [...] Le ciel faisait sans bruit avec la neige épaisse / pour cette immense armée un immense linceul ; », *Les Châtiments, Poésies II*, Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 126-127. (Merci à Aude Laferrière pour avoir attiré notre attention sur cette parenté).

⁵ Voir Nottet-Chedeville É., « *Les Poèmes de Jean Genet : la subversion comme style ?* » thèse de doctorat sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Sorbonne Université, 2020.

⁶ « Comment jouer *Le Balcon* », p. 9.

⁷ Illustration disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Canard-lapin#/media/Fichier:Kaninchen_und_Ent.svg. Consulté le 07/01/2021.

⁸ Les études sur l'ironie prennent souvent ce célèbre trompe-l'œil pour métaphore de l'irréductible ambiguïté de la notion. Selon l'angle sous lequel on regarde le dessin, on voit apparaître un lapin ou un canard. Il n'y a pas de choix à faire, le lapin et le canard sont tous deux représentés. Cette image est commode pour faire comprendre que l'ironie ne saurait s'analyser comme la substitution d'un énoncé (sous-jacent) à un autre énoncé (apparent mais faux). Dans l'ironie, le posé et l'implicite sont tous deux présents, et la spécificité de la notion tient à cette co-présence. Voir Mercier-Leca F., *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2002, p. 7 et aussi : Schoetjens P., « Arabesques des images de l'ironie », *Capllettra* 41, automne, 2006, IIFV/PAM p. 83-110.

Dans *Le Balcon*, le rire, qu'il soit représenté ou suscité, est un rire de dérision et orchestre un véritable jeu de massacres à l'encontre des figures de pouvoir (politique, religieux, judiciaire, militaire). Le comique farcesque en est l'un des instruments, que nous examinerons dans une première partie.

Une forme de dérision plus ambiguë s'applique aux formes littéraires : le rapport de Genet au champ littéraire a toujours été ambivalent, entre volonté de subversion et désir d'insertion⁹. Le recours au pastiche, à la citation détournée, est à la fois une marque de distance vis-à-vis des modèles, un hommage paradoxal et une recherche de sa propre voie / voix esthétique, comme le montrera le deuxième temps de cette réflexion.

L'analyse de la dimension créatrice du rire occupera le dernier moment de l'étude : nous verrons comment le travail sur « les mots de la tribu », pour reprendre la formule de Mallarmé, peut être envisagé comme une entreprise destinée à faire rire (effet de surprise, création de « contre-topoi »¹⁰, d'associations inattendues, qui sont au fondement de l'humour) mais aussi comme un projet poïétique (jeux sur la polysémie, le défigement lexical, la renomination), ouvrant non seulement sur une esthétique novatrice, renouvelée du baroque, mais aussi sur un questionnement des valeurs (la distribution binaire des genres en particulier).

Genet interroge en effet les normes par le rire : normes sexuelles, normes sociales, normes littéraires, normes linguistiques. Le rire du *Balcon* révèle (paradoxalement, puisque la pièce se veut un hymne à l'Image) un Genet iconoclaste.

I. Bouffonneries pour jeux de massacre : un rire de dérision

Genet a beau enjoindre : « Ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est la glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification – satirique ou non – apparaîtra seulement dans ce cas » (« Comment jouer *Le Balcon* », p. 12), il n'en reste pas moins que dans la France du Général de Gaulle, fraîchement élu à la magistrature suprême et fervent catholique, montrer un Général comme une baderne grotesque, est un acte de dérision politique¹¹.

Si, par rapport à l'époque des poèmes, Genet est reconnu ; s'il ne s'agit plus d'éditer sous le manteau quelques pièces destinées à des « amateurs », mais bien d'être représenté sur scène à Londres, New-York ou Paris ; s'il est désormais intégré au champ littéraire, il s'agit néanmoins d'y maintenir son rôle de trublion. La position est donc plutôt celle de la provocation que de la subversion. La politique a fait son apparition dans son art, et avec elle la dimension satirique.

Cette visée satirique peut se déduire des consignes liminaires de l'auteur : « Les Trois Figures (Evêque, Juge, Général) seront revêtues des uniformes, ou habits, en usage dans le pays où se joue la pièce. [...] Que les costumes soient excessifs mais non méconnaissables. » (« Comment jouer *Le Balcon* », p. 10)

⁹ Voir Nottet-Chedeville É., *op. cit.*

¹⁰ Leca Mercier F. et Paillet A.-M., *Le sens de l'humour. Style, genres, contextes*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2018, p. 29.

¹¹ Notons néanmoins que la première version de la pièce (1956), où figuraient déjà les tableaux de l'Évêque du Juge et du Général, est antérieure à l'arrivée au pouvoir du Général de Gaulle.

La dérision permet au dominé – situation qui a longtemps été celle de Genet, dans le champ social comme dans le champ littéraire, et à partir de laquelle il a constitué sa paratopie¹² –, de persévérer dans sa cette dernière, dont elle est un des éléments. La dérision peut ainsi s'intégrer au processus créateur :

L'homme qui craint d'être dominé, de se sentir inférieur, doit sans cesse réaffirmer la force de son ego, donner des preuves de sa non-soumission. [...] Tourner en dérision est une façon de s'affirmer contre, afin de déboucher sur autre chose, sur une vision renouvelée [...].¹³

La dérision repose sur le rabaissement carnavalesque des figures du pouvoir (exécutif, religieux, judiciaire et militaire). Ces figures de l'ordre sont aussi des classiques de la caricature et de la dérision. Le dictateur, figure plus spécifique au XX^e siècle, est également égratigné dans la pièce (Napoléon au 3^e tableau ; Staline ou Hitler, à travers la satire de la propagande au 9^e tableau ; Franco, par l'allusion à « El Valle de los Caídos », au 9^e tableau également).

Cette dérision à l'encontre du pouvoir se réalise par des procédés empruntés à l'ironie mais surtout à la farce.

Cependant, les éléments farcesques sont polyvalents et ont aussi une dimension esthétique, contribuant notamment à la déconstruction du personnage¹⁴.

Des dramaturges comme Ionesco trouvent en elle des ressources pour exacerber la représentation du tragique de la condition humaine :

La farce tragique se révèle ainsi extrêmement efficace pour penser l'histoire contemporaine, et le rire qu'elle provoque est l'héritier du rire fumiste et jarryque. Il place le spectateur dans une position inconfortable bien loin de celle de surplomb de la comédie. C'est un rire inquiétant.¹⁵

Ce malaise et ce « rire inquiétant » caractérisent bien *Le Balcon*, qui cependant n'emprunte pour la satire que quelques-uns des procédés de la farce traditionnelle, en se les réappropriant.

1. Mimes et clowneries

Un certain nombre de jeux de scène vont dans le sens de la mécanisation de l'humain (Le « mécanique plaqué sur du vivant », selon la formule de Bergson, qui suscite le rire, est l'un des ressorts du comique farcesque) : la comparaison avec un épouvantail apparaît dès la didascalie initiale du 1^{er} tableau (p. 20) et les trois pantins qui se saluent au 9^e tableau réalisent jusqu'au bout de la pièce cette mécanisation : « Dès qu'ils se voient, ils se font une profonde révérence. Puis le Général salue militairement l'Evêque, celui-ci bénit le Général. » (9^e tableau, p. 116).

¹² Le concept opératoire de « paratopie », élaboré par Dominique Maingueneau, est particulièrement fécond pour comprendre le parcours créateur de Genet : « Pour trouver *leur* place de créateur, appartenir pleinement au monde de la production esthétique, ils [les créateurs] doivent en effet gérer leur impossibilité même d'occuper véritablement une place dans le monde des activités « ordinaires ». Élaborer sa paratopie, c'est ainsi découvrir cette modalité singulière du ne-pas-trouver-sa-place qui permet de faire œuvre. » *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 5.

¹³ Mercier A., « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Dérision-Contestation, Hermès*, n° 29, CNRS Éditions, 2001, p. 12-13.

¹⁴ Comme le montre Sarah Brun, le théâtre de l'après-guerre a largement réinvesti la farce, forme théâtrale médiévale, méprisée à l'Âge classique, où se constituent les grands genres théâtraux. « La farce à l'épreuve du tragique au XX^e siècle », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes de colloque n°7, CEREDI, 2012.

<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-farce-a-l-epreuve-du-tragique.html#nb18>

¹⁵ *Ibid*, p. 6-10.

L'auto-émasculatation de Roger (réelle ou feinte), dans le même tableau (p. 149), n'est pas « drôle », mais ce geste provoque une dissociation cause-conséquence, typique du gag clownesque ou farcesque : Roger se châtre et c'est le spectateur de l'autre scène, le Chef de la Police, qui, comme par transfert (Roger ayant décidé d'incarner l'image du Chef de la Police, il viserait ce dernier à la manière d'un sorcier vaudou) vérifie son entrejambe et pousse un soupir de soulagement. Le registre grossier de la didascalie, doublement incongru, au plan des codes théâtraux (qui requièrent un style neutre pour les didascalies) et au plan des codes sociétaux, vient renforcer ce traitement farcesque de l'acte tragique : « *Il porte la main à sa braguette, soupèse très manifestement ses couilles et, rassuré, pousse un soupir.* » (p. 150)

D'autre part Genet traite l'action sur un mode mi-vaudeville mi-Grand Guignol, le geste déclenchant des réactions inappropriées de l'entourage, Irma révélant ses préoccupations petites-bourgeoises : « Sur mes tapis ! sur la moquette neuve ! » (p. 149) et Carmen poussant un cri ambigu : « Faire ça ici ! » (p. 149). Le déictique *ici*, sur lequel porte le propos de l'énoncé, a un référent ambigu. Il peut, dans l'esprit de la locutrice, soit référer à la fonction de la maison close, la phrase est alors chargée d'humour noir (comprendre : « Faire cela dans le lieu même où ces organes sont cruciaux ! ») ; soit référer au décorum et aux bienséances, auquel cas Genet renvoie dos à dos les deux petites-bourgeoises, dans une ironie mordante. *Ici* peut encore évoquer le lieu sacré qu'est le mausolée et dans ce cas il n'y a plus ni ironie ni humour noir. Enfin, cet adverbe peut désigner, dans un geste méta-théâtral, le lieu du spectacle lui-même, soulignant ainsi l'inconvenance de la représentation, et l'ironie viserait alors les spectateurs, anticipant sur leur indignation.

2. Farce langagière : la fatrasie

Le discours amphigourique de l'Évêque au 1^{er} tableau, sur lequel nous reviendrons en deuxième partie, louche furieusement, par ses répétitions, son choix du subjonctif plus-que-parfait (un modeste conditionnel passé eût suffi), la séparation de la négation, suivant l'usage classique (« ne l'être pas »), et par son entrelacs de connecteurs argumentatifs, du côté d'une célèbre fatrasie anadiplosique, celle de Sganarelle à l'acte V de *Dom Juan*.

Je m'explique : pour devenir Évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu Évêque, afin de l'être, il eût fallu – afin de l'être pour moi, bien sûr ! – il eût fallu que je ne cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction. (1^{er} tableau, p. 26)

Genet invite à la lecture ironique de ce passage par la didascalie expressive, où la modalisation épistémique : « *l'Évêque parlera d'un ton très précis, comme s'il poursuivait un raisonnement logique* » (p. 26) invite à voir une dénégation du sérieux du propos.

3. Un burlesque carnavalesque

Il existe une définition étroite du terme *burlesque* (transposition en style bas d'une épopée antique), à laquelle nous nous ne nous limiterons pas : nous prendrons le terme dans son sens extensif (et inclusif), aujourd'hui largement accepté¹⁶.

Le burlesque se caractérise par : l'outrance ; une dégradation par la caricature ; la parodie et l'autoparodie, qui tourne en dérision ses propres procédés d'écriture ; un lexique trivial ; la

¹⁶ Voir *Poétiques du burlesque, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, 22-24 février 1996, Champion, 1998.

présence du corps et du bas corporel (scatologie, sexualité). Le burlesque dit ce qui ne se dit et ne se fait pas. En ce sens, il relève de la vision carnavalesque du monde dont parle Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais* et a bien partie liée avec la farce.

Le bas corporel sous son aspect sexuel est très présent dans *Le Balcon*, thématique oblige. Non seulement le sexe est évoqué, mais il l'est sous forme grossière :

Mitre, dentelles, tissu d'or et de verroteries, gémissements...aux chiottes la fonction. [...] Mais laissez-moi nom de Dieu. Foutez le camp ! Je m'interroge. [...] Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trousser, putain, putasse, pétasse et poufiasse... (1^{er} tableau, p. 26-27)

Le burlesque naît ici non pas de l'emploi de tel registre ou de tel autre, mais de la juxtaposition des deux, l'énumération finale illustrant le projet qui précède (« je veux apporter le scandale ») en lui conférant une dimension méta-théâtrale (c'est Genet qui porte le scandale sur scène, surtout à l'époque de la sortie de la pièce). Cette énumération de synonymes de connotation aussi vulgaire les uns les autres n'a d'autres fonctions que de provoquer et / ou de faire sourire (la quadruple métaphore de synonymes-paronymes – **antérimes** et **homéotéleutes** – confère une très forte expressivité à la série). Les termes sont voyants. Il y a inflation de la façade au détriment du contenu informatif, qui reste univoque. La prolifération du signifiant est inversement proportionnelle à la densité du signifié. Cette énumération fait rire par la dégradation burlesque de la figure religieuse qui blasphème, qui évoque le péché de chair en des termes vulgaires (rappel de la tradition farcesque du « moine paillard »), mais aussi par l'emballement verbal qu'elle manifeste : c'est une véritable jouissance verbale (comme celle des enfants à prononcer des mots interdits) qui s'exprime ici, libérée de toute contrainte de signification. Cet excès de signifiant est en soi un élément carnavalesque.

Au 9^e tableau, c'est le sexe masculin qui est évoqué sur le mode symétrique de l'héroï-comique¹⁷ : « Voici : on m'a conseillé d'apparaître sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille » (p. 127). La glose argotique, inutile ici car le sens était parfaitement clair, entre dans l'esthétique de l'énumération proliférante, et cette fois encore, la carnavalisation est double : dans l'évocation de la sexualité sur un mode solennel et dans le contraste diastratique. La dérision vise ici la mégalomanie du Chef de la Police qui s'imaginait déjà, littéralement, en toute puissance phallique.

4. Ambivalences du burlesque

Mais il ne s'agit pas pour le dramaturge de se contenter de rabaisser les figures de pouvoir. On note d'ailleurs, dans le traitement des éléments farcesques, que ceux-ci sont *racontés* plutôt que *montrés* (« Je me prends les pattes dans la guipure », déplore l'Évêque, p. 125), ce qui leur fait perdre une partie de leur *vis comica*.

Une des fonctions du burlesque est de traduire « comme l'a fait l'art baroque en son temps, le caractère discontinu, la brisure, l'équivoque. »¹⁸ Et c'est précisément l'un des enjeux des éléments farcesques et burlesques ici : le burlesque rencontre les préoccupations ontologiques des personnages.

La dérision basée sur des écarts diastratiques peut véhiculer un sens plus profond. Tel monsieur Jourdain travesti en gentilhomme, qui s'étonne de faire de la prose sans le savoir, l'Évêque est surpris de parler latin : « Mais – c'est là le hic ! (*Il rit.*) Ah ! je parle latin ! » (p. 26).

17 L'héroï-comique consiste à traiter sur un mode élevé des réalités basses, triviales. Il est donc le symétrique du burlesque au sens classique du terme.

18 Lejault I., *Un roi sans divertissement*. Analyse de l'œuvre, Paris, Pocket, 2003, p. 5.

Mais *hic* est un substantif familier démotivé en français. Il n'a rien à voir avec le latin d'église, d'où une dimension comique, liée à une rupture des attentes stéréotypiques (un homme d'église haut placé doit parler latin sans s'étonner, et il comprend ce qu'il dit). Cependant, ce *hic*, si on le remotive, (*ici*) est bien un *problème* dans la quête de l'Évêque. Derrière le comique un peu potache et le jeu de mots (*là est ici*), se profile l'angoisse métaphysique des clients du bordel : être *ici*, c'est précisément ne pouvoir être *là*, dans l'autre monde, celui de l'Image et des reflets infinis.

De même, l'autre élément farcesque *raconté*, la danse du prélat « nu sur les places espagnoles », « sous les rires » (p. 130) se fait sur le mode de l'assomption et du regret et n'invite pas le spectateur à la moquerie. Nous sommes moins du côté du ridicule que de ce que Pierre Bourdieu analyse, prolongeant Erving Goffman, comme un « renversement de la table des valeurs »¹⁹. La « table des valeurs » constitue en stigmatise les caractéristiques d'un individu ou d'un groupe dominé (minorité ethnique, religieuse, sexuelle). Une des réactions des dominés peut être de « renverser » ses valeurs en en faisant un étendard, un peu à la manière dont les Communards de 1870 se réapproprièrent avec fierté ce sobriquet méprisant. C'est là l'un des grands paradigmes genétiens. Nous rencontrons la même fierté d'appartenance, le même retournement du stigmatise, dans l'énumération par Irma des différents synonymes de son identité : « [...] quand je me nomme [...] une tenancière de boxon. [...] quand [...] je me répète en silence : « Tu es une mère maquerelle, une patronne de claque et de bouic [...] » tout s'envole. » (5^e tableau, p. 66) L'outrance, la complaisance dans l'évocation de la sexualité sur le mode argotique relèvent moins ici du rire farcesque que de l'affirmation identitaire.

Chez Genet, dans *Le Balcon* comme dans le reste de son œuvre, le ridiculisé, l'humilié est le vrai héros. Au 9^e tableau le Mendiant, devenu « l'Esclave » est aussi le Poète et c'est en rampant et en s'enfonçant dans la boue qu'il chante la gloire du Héros (p. 145) : « ROGER, à l'esclave : Tu chantes ? Mais que fais-tu encore ? / L'ESCLAVE : Nous faisons tout notre possible pour être toujours plus indigne de vous. » (p. 145) Le trait d'esprit repose sur un paradoxe (retournement d'une formule cliché), et est particulièrement efficace grâce à une économie maximale de moyens phonétiques et lexicaux. C'est véritablement un trait d'humour (et non d'ironie), fondé sur l'auto-dérision²⁰. Cet Esclave-Poète indigne est sans doute, à ce moment, le personnage le plus proche du dramaturge (d'où l'emploi du « nous » ?), ou de celui (Poète légendaire) que Genet a construit au fil de ses récits.

La dérision farcesque contribue enfin au projet esthétique de déconstruction du personnage de théâtre²¹.

Nous suivons ici les analyses de Bernard-Alain Marchand²² :

Le théâtre de Jean Genet, non seulement brouille les rapports du personnage et du rôle, mais érige cette ambiguïté en un principe dramaturgique, [le personnage pouvant] se fragmenter en plusieurs rôles.²³

¹⁹ Bourdieu P., « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 35, novembre 1980, p. 63-72, p. 69. doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2100>. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_35_1_2100

²⁰ L'humour pouvant se définir comme inclusif (l'humoriste s'incluant dans la cible de la dérision), alors que l'ironie repose sur une vision surplombante, exclusive (l'ironiste s'exclut des victimes de son ironie).

²¹ Ce trouble de l'identité se manifeste aussi dans le traitement didascalique : les didascalies nominatives appellent Irma « La Reine », contre tout usage classique, ce qui entretient le questionnement ontologique, véritable enjeu de la pièce.

²² Marchand B.-A., *Genet, le joueur impénitent*. Québec, Les Herbes Rouges, 1997.

²³ *Ibid.*, p. 15

Le rôle sert ici à rompre ou, du moins, à dérégler la sacro-sainte unité du personnage.²⁴

Tout comme l'identité sexuelle et sociale, le rôle dans la pièce se soumet à la variabilité et à la discontinuité. Il nous permet de saisir la fluidité de l'identité du personnage ainsi que son dynamisme.²⁵

Plus largement, le rire d'essence farcesque, par ses outrances, contribue à la mise en place d'une esthétique renouvelée du baroque (nous parlerons avec Alejo Carpentier de « baroquisme »²⁶). Les étoffes trop larges, si elles peuvent être vues comme des accessoires de caricature correspondent à cet « excès de façade » dont parlait Jean Rousset pour définir l'esthétique baroque²⁷ ; elles font rire (« épouvantail ») et participent à la déconstruction du personnage.

II. Le double visage du pastiche

1. La « vertu purgative et exorcisante du pastiche »

Si la dérision politique se réalise essentiellement par la mobilisation de procédés farcesques d'essence théâtrale, la dérision littéraire, très présente également dans la pièce, passe, elle, par le choix, plus purement verbal, du pastiche.

Le pastiche présente la même ambivalence que la farce dans *Le Balcon*, mais cette ambivalence est consubstantielle à cette forme d'intertextualité.

Le pastiche, dont Proust célébrait la « vertu purgative et exorcisante »²⁸, est capital pour l'élaboration de la paratopie d'un écrivain en devenir : il s'agit de tenir à distance des modèles trop intimidants, dans une démarche qui tient à la fois de l'hommage et de la liquidation du père, et aussi de se forger son propre style, de trouver sa place et sa voie/voix, de se faire une place dans la langue, qui conduira à la transformer²⁹.

Selon le classement proposé par Gérard Genette dans *Palimpsestes*³⁰, et repris dans ses grandes lignes par Annick Bouillaguet,³¹ le pastiche est imitation d'un style (d'auteur, de genre ou d'école), tandis que la parodie est la transformation d'un texte précis, lequel doit être reconnaissable pour qu'une lecture parodique soit activée³².

D'un point de vue pragmatique, le pastiche, qui repose sur la transformation, fait rire de la déformation du modèle (sauf si le modèle est inconnu du récepteur) et suscite l'admiration

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ « L'éternel retour du baroquisme », *Magazine littéraire*, n° 300, juin 1992, p. 30.

²⁷ Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et la paon*, Paris, José Corti, 1985.

²⁸ Proust M., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 594.

²⁹ Nous suivons ici les analyses de Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 9 : « L'écrivain, de quelque courant qu'il provienne, a le mandat d'inventer la langue, [...] c'est-à-dire de la recréer, de la transformer, d'y tracer "une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue" et par là, de la faire bouger, voire de l'ébranler dans ses fondements ».

³⁰ Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

³¹ *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan Université, coll. « Fac littérature », 1996.

³² Pour Paul Aron, en revanche, dans son *Histoire du pastiche*, PUF, 2008, la parodie est un pastiche à visée satirique, donc « une forme particulière de l'activité pastichante » (p.18).

par le tour de force créatif qu'il suppose puisqu'il relève de l'écriture à contraintes. Le cahier des charges stylistiques doit être scrupuleusement suivi afin que les récepteurs identifient quand même le style source.

Le pastiche, forme d'intertextualité, est aussi métatextuel : il est un commentaire indirect du texte source et engage un dialogue avec les œuvres qui l'ont précédé.

La parodie et le pastiche servent parfois d'instruments de séduction et de légitimation à l'autodidacte qui éprouve encore le besoin de réaffirmer sa légitimité. Ainsi lorsque Genet parodie *Richard III* de Shakespeare au 5^e tableau (p. 88) : « IRMA : je donnerai mon royaume pour le retour d'un seul d'entre eux » (transformation du célèbre : « Mon royaume pour un cheval ! ») ; ou encore *Cinna* de Corneille : page 153 (tableau 9) : « ...Je reste seule, maîtresse et sous-maîtresse de cette maison et de moi-même » (« Je suis maître de moi comme de l'univers »).

Ces deux phrases sont très connues du public amateur de théâtre et suscitent un rire de connivence intellectuelle, un « jeu de lettrés ».

Le pastiche du célèbre poème³³ d'Éluard « Liberté » au 9^e tableau répond à la même logique :

Dans la paume des dockers ? Dans les jeux des gamins ? Sur les des dents soldats ? Dans la guerre ? [...] Elle est dans les prisons ? Dans les rides des vieillards ? [...] Dans la courbe des chemins ? (p. 147-148)

S'y ajoute une dimension satirique, avec la réponse terre à terre de Carmen, qui vient souligner le caractère « surréaliste » de l'énumération : la femme désamorce le lyrisme en taxant la clausule du « poème » d'in vraisemblable. Le rire naît aussi du défigement de l'expression hyperbolique « demander l'impossible », qui est à prendre ici au pied de la lettre. Il n'en reste pas moins que la présence d'heptasyllabes ainsi que la structure syntaxico-rhétorique et le choix énonciatif de la litanie convoquent le schéma éluardien (« Sur la mousse des nuages / Sur les sueurs de l'orage / Sur la pluie épaisse et fade / J'écris ton nom »³⁴). Que le passage soit identifié ou non comme un hypertexte d'Éluard (nous assumons l'arbitraire du rapprochement effectué ici), son lyrisme (et la critique interne de ce lyrisme) demeurent.

2. La philosophie dans le boxon : une relecture de Sartre

Ces différents aspects du pastiche se trouvent réunis, et l'ambivalence y atteint son comble, dans le discours philosophico-théologique de l'Évêque.

La complexité de la relation de Genet avec Sartre, qui l'a pris pour objet d'étude et lui a consacré un *Saint Genet comédien et martyr* de six cents pages en 1952, est résumée par le dramaturge en 1964 : « Le livre de Sartre a créé un vide qui a permis une espèce de détérioration psychologique. Cette détérioration a permis la méditation qui m'a conduit à mon théâtre. »³⁵

Nous avons analysé le discours amphigourique de l'Évêque au 1^{er} tableau comme une fatrasie burlesque, et cette interprétation reste valide. Mais l'identification d'une parodie de formule sartrienne nous invite à une lecture plus fine.

Je m'explique : pour devenir Évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu Évêque, afin de l'être, il eût fallu – afin de l'être pour moi, bien sûr ! – il eût fallu que je ne cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction. (1^{er} tableau, p. 26)

³³ La notoriété du texte source est l'une des conditions de réussite du pastiche.

³⁴ Éluard P., *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1945.

³⁵ Entretien avec Madeleine Gobeil pour *Playboy*, repris dans *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, NRF, 1991, p. 22.

On reconnaît dans « afin de l'être pour moi, bien sûr », la parodie par transformation minimale, de la célèbre formule sartrienne « l'être pour soi », apanage de l'humain, être de conscience. L'identité phonique (*l'être*) masque une disparité catégorielle et sémantique puisque *l'être* chez Sartre est un groupe nominal alors qu'il s'agit ici d'un verbe avec l'attribut du sujet pronominalisé (*l'*). Ce glissement syntaxique rend la parodie particulièrement réussie³⁶. En outre, l'effet comique est assuré par l'écart entre le minimalisme de la substitution phonétique de [s] par [m] et l'ampleur du changement sémantique induit : le contenu philosophique se transforme en affirmation d'égoïsme mégalomane.

Les éléments analysés en première partie, mais aussi les phrases en hypozygote (« Pour devenir...Il eût fallu que ne...pas » / « Devenu, il eût fallu que...ne pas pour... »), fortement segmentées, ainsi que l'emploi d'un *je* qui pourrait glisser vers le *je* philosophique (comme dans : « J'ai beau accomplir les fonctions de garçon de café, je ne puis l'être que sur le mode neutralisé... »³⁷), l'abondance en polyptote des occurrences du verbe *être*, tout cela évoque un pastiche de stylèmes philosophiques. La caricature est très outrée, à la mesure de la notoriété de la cible visée, mais si nous rapprochons le texte de Genet d'un passage comme celui qui suit, les similitudes sautent aux yeux : « Mais si je le suis, ce ne peut être sur le mode de l'être en soi. Je le suis sur le mode *d'être ce que je ne suis pas*. »³⁸, ou encore : « Dire que le pour soi a à être ce qu'il est, dire qu'il est ce qu'il n'est pas en n'étant pas ce qu'il est [...] »³⁹.

Genet nous offre là un petit résumé parodique et pasticheur de *L'Être et le Néant*, résonnant sans doute plus fort aux oreilles des spectateurs de 1960, en pleine période de gloire sartrienne.

Mais dérision ne veut pas dire volonté de pure néantisation par le ridicule, mais plutôt désir de dialogue (d'être reconnu en tant que co-sujet donc). Les préoccupations ontologiques sont bien présentes dans cet extrait du *Balcon*, comme une réponse à Sartre : l'Évêque révèle l'aporie du discours sartrien. Désirant être Evêque (Image pure) et non le devenir, « l'être pour soi » lui semble incompatible avec ses aspirations. Chez Sartre, l'essence de l'humain est confondue avec sa fonction, ce que refuse l'Évêque, au nom de sa propre logique : « Évêque, c'est un mode d'être », pas une fonction. L'Évêque prétend que l'essence précède l'existence au sens sartrien de ces termes. Il revendique une forme d'en-soi.

Il s'agit d'une réponse à Sartre, qui file lui aussi la métaphore du théâtre pour décrire la fonction du garçon de café dans un chapitre précisément intitulé « La mauvaise foi » :

J'ai beau accomplir les fonctions de garçon de café, je ne puis l'être que sur le mode neutralisé, comme l'acteur est Hamlet, en faisant mécaniquement *les gestes typiques* de mon état, et en me visant comme garçon de café imaginaire à travers ces gestes [...].⁴⁰

La fonction, poursuit Sartre, c'est le désir de se faire reconnaître par autrui, une manière du pour soi de s'arracher à la contingence originelle. Le « Aux chiottes la fonction », qui clôt la tirade philosophique de l'Évêque, est peut-être un acte de dialogisme interdiscursif⁴¹, une stratégie de représentation du discours autre en lui apportant une réponse (ici lapidaire et irrévérencieuse).

La suite est une illustration burlesque de *L'Être et le Néant* :

³⁶ Gérard Genette qualifie ce type de transformation minimale de « forme la plus élégante » de la parodie, *Palimpsestes*, op. cit., p. 24.

³⁷ Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, p. 100.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 515.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹ Que Jacques Bres définit ainsi : « Le locuteur, dans sa saisie d'un objet, rencontre les discours précédemment tenus par d'autres sur ce même objet, discours avec lesquels il ne peut manquer d'entrer en interaction. », « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2005 p. 47-61, p. 52.

Je veux être Évêque dans la solitude, pour la seule apparence... Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trusser, putain putasse, pétasse et poufiasse... (p. 27)

Pastiche satirique, règlement de comptes, désir de briller par la maestria que suppose tout pastiche, élaboration d'une pensée philosophique et affirmation de soi, tous ces éléments convergent dans cette tirade, qui n'en reste pas moins éminemment théâtrale par l'effet comique qu'elle produit.

3. « Didascalie se promenant seule... » en bas de page⁴² : dérision des conventions théâtrales

Le genre théâtral n'échappe pas à ce jeu de déconstruction-reconstruction par le rire.

Michel Corvin rappelle que la rédaction du *Balcon* fait suite à une période de stérilité (que Genet relie à sa crise « sartrienne ») et note : « Un nouveau Genet vient donc de naître, fait de méfiance, voire de mépris à l'égard de toute la fabrique du théâtre (du lieu théâtre aux comédiens et au public) [...] »⁴³.

De fait, même si Genet n'est pas le plus avant-gardiste parmi les dramaturges de sa génération (Arrabal, Ghelderode, pour ne citer que les « Baroques », ou encore Gatti), faire jouer ses acteurs sur des patins de 50 cm au risque de les faire trébucher en public, mettre des gros mots dans la bouche des actrices, c'est manifester une pulsion d'agressivité à l'encontre des acteurs.

Mais ce qui retiendra ici notre attention, c'est la mise en question du genre théâtral du point de vue du texte, c'est-à-dire pour les lecteurs et non plus pour les spectateurs.

La didascalie, « lettre morte du texte de théâtre »⁴⁴, fait chez Genet, comme chez beaucoup de dramaturges du XX^e siècle, l'objet d'expérimentations particulières.⁴⁵

Deux procédés dominant, qui déstabilisent le lecteur et engendrent des effets de surprise comique.

Le registre de langue, tout d'abord, s'écarte de la neutralité traditionnelle, du style informatif « incolore ». Genet choisit une syntaxe et un lexique expressifs pour s'adresser aux acteurs et aux metteurs en scène : « L'ENVOYÉ, toujours le ton casse-couilles. Qui sait tout depuis ses langes » (p. 122) ; ou : « Il [le Chef de la Police] porte la main à sa braguette, soupèse très manifestement ses couilles, et, rassuré, pousse un soupir. » (p. 150) Dans ce dernier exemple, l'effet comique est triple. Pour le lecteur et le spectateur, il est lié à la fable : que l'émasculatation de Roger puisse provoquer la crainte de l'émasculatation du Chef de la Police chez ce dernier. Pour le lecteur uniquement, le style apparaît en rupture avec le langage tenu attendu de la littérature ; pour le lecteur seul également, le gros mot, expressif, est une rupture de ton avec le style didascalique auquel il est davantage habitué.

Le deuxième procédé à bousculer les codes du texte didascalique sur le mode comique, est le *déplacement* de certaines indications. Il y a bien sûr « Comment jouer *Le Balcon* », texte prescriptif et sarcastique, écrit en 1962, après des premiers déboires de mise en scène, et placé en tête des éditions ultérieures, mais l'on trouve également trois notes en bas de page :

Non. Je préfère décidément la robe longue de deuil, et le chapeau de crêpe, sans le voile. (1^{er} tableau, p. 20)

⁴² Titre détourné, emprunté à l'œuvre d'Armand Gatti. Gatti A., « Didascalie se promenant seule dans un théâtre vide 1 », *Bibliothèque numérique Paris 8*, consulté le 16 janvier 2021, <https://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/document/FAGNC085>.

⁴³ Corvin M., Introduction au *Théâtre complet* de Jean Genet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. XVI.

⁴⁴ Rullier F., *Le texte de théâtre*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », p. 16.

⁴⁵ Voir à ce sujet : *La didascalie dans le théâtre du 20e siècle : Regarder l'impossible*, dir. Florence Fix F., Frédérique Toudoire-Surlapierre F., Dijon, EUD. 2007,

Mais : « Mange ça » me plaît aussi. Il faut alors une mitre en pain d'épice que la femme pourra brouter. (1^{er} tableau, p. 21)

Faire dire cette réplique en latin d'église. Les chefs de révoltes sont tous passés par un séminaire. (6^e tableau, p. 93).

La troisième occurrence est une allusion transparente (à l'époque en tout cas) à Staline (ancien séminariste) et fonctionne pour le lecteur comme un trait satirique, prolongement de la satire politique de la pièce. On peut se demander si la première partie de la note (l'indication de jouer en latin d'église) n'est pas uniquement là pour justifier le trait satirique. La consigner loufoque, cela dit, peut entrer dans un projet de dynamitage de la fonction utilitaire et rationnelle de la didascalie.

Les deux précédentes, ajoutées en 1968⁴⁶, donnent au lecteur l'impression d'avoir sous les yeux l'exemplaire de travail destiné à la troupe, de faire irruption dans un lieu qui n'est pas pour lui, comme une rupture d'un « mur énonciatif ».

Lexique hyponormé, commentaires auto-réflexifs sur ses propres choix : la voix du dramaturge est trop présente par rapport aux normes attendues au théâtre. C'est à la mise en scène du dramaturge lui-même que l'on assiste dans ces notes. Leur caractère postérieur à la rédaction est affiché, le dialogue avec soi et avec le metteur en scène est suggéré : la négation réfutative « non » et l'adverbe « décidément » présupposent une hésitation préalable dont le texte lui-même ne porte pas trace ; « Mange ça » (qui remplacerait « range ça ») ouvre le texte à deux options parmi lesquelles le metteur en scène pourra choisir. La seconde est plus loufoque que la première, mais le verbe « brouter » (accessible aux seuls lecteurs) crée un lien cohésif avec le rôle de jument au 3^e tableau.

Ces deux notes didascaliques se présentent comme des fragments d'un journal de bord, qui viendrait encadrer le texte de théâtre et suscitent alors le rire, par le pastiche formel qu'elles proposent.

Par le pastiche et ses ambiguïtés, Genet suscite un rire moqueur vis-à-vis de ce qui constitue le champ littéraire légitime, mais, en même temps, montre qu'il peut faire aussi bien (mieux), la création parodique contribuant aussi à lui ménager une place au soleil littéraire.

Le pastiche est une nouvelle illustration de la quête de reconnaissance de Genet. Il entre dans une dialectique du rejet et du désir d'être intégré.

Le traitement des didascalies, au-delà de l'aspect comique, montre enfin un désir de mettre le dramaturge sur le devant de la scène.

III. S'en prendre aux mots...

Si la dérision fustige les puissants de ce monde et les grands monuments (de Sartre aux structures théâtrales) ; si, au niveau de l'intrigue, elle sanctionne la trahison des personnages vis-à-vis de leurs idéaux ; lorsque le dramaturge l'applique au langage, elle lui permet de se forger un style, elle est instrument de sa *poïesis*.

En poète qui se respecte, Genet croit en la performativité du langage, en tout cas il en a fait, dès ses débuts, un thème de maint écrit. Ainsi dans *Notre-Dame-des-Fleurs* :

⁴⁶ Voir Corvin M., *Théâtre complet de Jean Genet, op. cit.*, p. 1162.

Le café disparut et Divine fut métamorphosée en une de ces bêtes peintes sur les murailles
— chimères ou griffons — car un consommateur, malgré lui murmura un mot magique en
pensant à elle :
– Pédérasque.⁴⁷

Les mots ont le pouvoir de métamorphoser les êtres et les choses.

Le néologisme (involontaire ici), torsion infligée à la langue, a pour effet immédiat de métamorphoser l'être ainsi baptisé. L'hybride lexical (sorte de mot valise formé de *pédérasque* et de *tarasque*) fait surgir un être composite (c'est la définition même de *chimère*)

Nous verrons cette mise en œuvre de manipulation de la langue, à travers le défigement des expressions idiomatiques et de la syntaxe, la renomination et enfin les incongruités sémantiques.

1. Remuer le terreau des paroles communes

Les expressions idiomatiques sont une parole figée, stéréotypée, héritée d'un groupe, et une parole au sein de laquelle, par des manipulations, un individu peut faire entendre sa propre voix. Entre langue et parole, les énoncés figés n'ont pas d'auteur, mais ils ne sont pas non plus des éléments virtuels de la langue comme les mots que l'on trouve dans le dictionnaire. Ils sont donc polyphoniques. Défiger ce type d'énoncé, c'est dialoguer avec d'autres locuteurs, affirmer sa propre lecture et revendiquer son droit à déformer et à s'approprier la langue.

Le potentiel poétique de ces expressions est présent avant même toute manipulation, car elles offrent la même ambivalence d'interprétation que le motif du « lapin-canard ». Ainsi que le fait remarquer Sophie Milcent-Lawson :

[...] avant même de subir quelque défigement que ce soit, ces « palimpsestes verbaux » (Galison, 1995 : 43) font surgir deux sens : un sens locutionnel, synthétique et figuré ; et un sens compositionnel qui, relégué à l'arrière-plan connotatif, demeure cependant sous-jacent et dont l'obscurité même constitue l'un des attraits.⁴⁸

Le potentiel poétique de ces expressions, comme de l'argot dont elles relèvent parfois⁴⁹ est exploité par Genet depuis ses débuts en littérature :

« Se mettre en boule », jailli d'une jolie bouche de poisse, aux yeux de la mère et du fils suffisait à faire de celui qui la prononçait un petit mec boudeur, un peu râblé, avec un visage écrasé de bull-dog [...].⁵⁰

La fascination de Genet pour ce terreau poétique des expressions lexicalisées est très présente dans *Le Balcon*. Le dramaturge les fonde au genre théâtral, en particulier par l'exploitation de la parlure des prostituées et des proxénètes. L'emploi de ces expressions a en effet une visée mimétique mais cette dernière se double de fonctions comique et poétique.

Au 5^e tableau, Irma s'adresse à Carmen en ces termes : « Parlons entre hommes » (p. 68). Le propos fait rire par le défigement partiel dû à la situation d'énonciation : madame Irma se donne elle-même un mauvais genre ! Le sens non compositionnel demeure (« parlons sans

⁴⁷ *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 41.

⁴⁸ Milcent-Lawson S., « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://pratiques.revues.org/2870>

⁴⁹ Voir à ce sujet : Mercier-Leca F., « La (re)sémantisation comme création poétique : l'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* », in *Toutes les images du langage. Jean Genet*, dir. Ekotto F., Renaud A., Vannouvong A., Paris, Alain Baudry et Cie Editeur, 2008, p. 103-121.

⁵⁰ *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 68.

pard, entre personnes de responsabilité »), mais la non-coïncidence entre le genre du nom et celui du personnage provoque un effet comique. Au-delà, cette discordance interroge les frontières des genres, leur fluidité. En effet, C'est Irma la puissance virile de la maison close, comme elle le rappellera à propos de sa relation avec Arthur : « C'est moi son homme » (p. 89). Au 6^e tableau, c'est Chantal qui « cour[t] la gueuse » (p. 92). Le sens locutionnel (« s'encanailler ») est défigé par la métaphore filée à droite (« je me donne à l'aventure ») ce qui transforme Chantal en femme homosexuelle ou en homme hétérosexuel.

La manipulation du langage permet ici de questionner le genre⁵¹, tout comme le fait la scénographie des costumes : l'Évêque comme le Juge sont en robe, et l'insistance du premier sur ses atours le rapproche du prêtre de *Notre-Dame des-Fleurs* qui « en somme port[e] le travesti »⁵².

Ce vacillement du genre n'est qu'une partie de l'éclatement identitaire des personnages qui travaille le texte et dont nous allons étudier à présents des aspects plus radicaux.

Ainsi, le défigement syntaxique engendre une personnification qui métamorphose le Général au 3^e tableau : « J'étais si doux, que je me mis à neiger. À neiger sur mes hommes, à les enliser sous le plus tendre des lincaux. À neiger ? Bérézina ! » (p. 48)

Par son incongruité, cet énoncé fait naître un sourire de surprise. Il perturbe les normes linguistiques (le verbe impersonnel devient personnel) ; l'unité et la stabilité du personnage (par l'allégorisation implicite) et l'unité interprétative du récepteur, dont l'interprétation ne peut pas se contenter d'être univoque (syndrome du « lapin canard »). Trois lectures sont en effet possibles.

L'image peut être lue, pour un amateur de poésie comme un hypertexte de Desnos⁵³ (Genet se plaisait à « voler » les poètes qu'il admirait), ce qui inscrit le passage dans le cadre de la poésie surréaliste et commande un mode de lecture « sérieux », ce que conforte le travail du rythme et des figures de répétition. Une lecture érotique est également possible, et en particulier homoérotique, dans un tableau qui s'achève par ailleurs sur un climax orgasmique : « Arrête, arrête, ce n'est pas encore le moment, mais je sens que ce sera magnifique » (p. 48). Enfin, la proximité de « je neigeais » et de « Bérézina » transforme le Général en Général Hiver, cette figure allégorique créée par les militaires et popularisée par la presse pour imputer la défaite napoléonienne de Russie à l'hiver, ce qui, cette fois, induit un mode de lecture satirique. Ainsi, notre Général d'opérette se transforme en celui qui a vaincu Napoléon et ses troupes.

2. Employer « des mots qui magnifient »⁵⁴

On touche ici à un autre aspect de l'humour de la pièce, relié à son thème central : la glorification de l'Image et du Reflet, en d'autres termes, la déconstruction du réel par la *poïesis* et plus précisément par la renomination.

Le procédé est intégré aux dialogues par un jeu constant d'épanorthoses :

LE BOURREAU : Madame Irma n'est pas là ?

LA FILLE : Dans la Roseraie. (*Se reprenant*). Pardon, dans la Chapelle Ardente. (3^e tableau, p. 44)

⁵¹ Voir aussi Irma tournant en dérision le Chef de la Police franc-maçon, qu'elle imagine « en petit tablier », le port du tablier rituel transformant l'homme, par le choix de l'adjectif hypocoristique en soubrette de maison close. De même le choix du terme « jupon » (p. 125) féminise encore davantage la figure de l'Évêque.

⁵² *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 33.

⁵³ Tu me suicides si docilement. / Je mourrai pourtant un jour. / Je connaissons cette femme idéale / et lentement je neigerai sur sa bouche. » Extrait de Desnos R., « Au mocassin le verbe », section « Langage cuit », *Corps et Biens*, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 79.

⁵⁴ *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 118.

CARMEN : [...] dans un bordel...

IRMA, *la rappelant à l'ordre* : Carmen !

CARMEN : Excusez-moi, madame...dans une maison d'illusions. (5^e tableau, p. 62)

LE CHEF DE LA POLICE : [...] il n'appartient pas à la nomenclature des bordels.

LA REINE : Au guide rose. (9^e tableau, p. 135-136)

ROGER, *touchant les murs* : Ainsi, c'est mon tombeau ?

CARMEN, *rectifiant* : Mausolée. (9^e tableau, p. 141)

Le procédé s'apparente à la comédie par son effet « Précieuses ridicules ». Le spectateur se moque des afféteries langagières de la maquerelle qui joue à la grande bourgeoise. Mais au-delà de l'euphémisation humoristique se dégage l'idée que le verbe poétique a le pouvoir de transformer le réel. On peut convoquer les Images en débaptisant les choses pour n'en dégager que leur reflet idéal et sublime. Il s'agit de faire triompher le langage poétique sur le réel par une réattribution identitaire.

Ce pouvoir de la dénomination est bien résumé par Irma : « Mon chéri, la maison décolle vraiment, quitte la terre, vogue au ciel quand je me nomme, dans le secret de mon cœur, mais avec une grande précision, tenancière de boxon. » (5^e tableau 5, p. 66-67).

3. Travestir les mots de la tribu

S'appuyant sur les possibilités offertes par la polysémie, le dramaturge utilise parfois les mots usuels avec un signifié de dénotation plus rare (activation du sens technique) ; il peut aussi jouer sur le signifié de connotation pour créer une incongruité à la fois source de rire et de poésie.

« LE GENERAL : C'est le pied du départ. C'est celui qui trépigne. Comme ton sabot quand tu *encenses*. » (3^e tableau, p. 46. Nous soulignons)

Ici l'agrammaticalité⁵⁵ est si forte que l'accès au sens est bloqué si l'on envisage le sens usuel d'*encenser* (« disperser de l'encens » ou « flatter »). Il faut alors se tourner vers le sens technique (*Encenser* signifie en termes d'équitation : « Secouer la tête de haut en bas en parlant d'un cheval »), seul sens acceptable, même si le terme, poétiquement, fait surgir des images (celle de l'encens, qui nous renvoie à la scène de l'Évêque, et celle de la flatterie, qui sera le rôle dévolu au cheval). L'agrammaticalité est d'ailleurs mise en scène de façon méta théâtrale, par la fille dont la réaction reflète celle du spectateur et l'invite à se questionner : « LA FILLE : « Qu'est-ce que je fais ? », ce qui aboutit à cette remarque humoristique du Général ; « Es-tu cheval ou illettrée ? »

« J'ai fait *écarteler* l'image de Chantal [sur l'étendard] » (9^e tableau, p. 133. Nous soulignons). Le verbe peut certes manifester métaphoriquement la violence faite à l'héroïne révolutionnaire sacrifiée, mais la cohérence est plus grande encore si l'on considère qu'*écarteler* est à prendre dans son sens technique, héraldique : « Diviser un écu en quatre parties égales » (l'image de Chantal est donc reproduite dans quatre carrés de l'étendard). Des éléments cotextuels permettent d'activer cette lecture.

Dans son récit de la débâcle militaire sous la neige, la locutrice produit une agrammaticalité encore plus troublante, car les différents possibles sémantiques sont potentiellement compatibles mais tous les deux insatisfaisants au regard de la cohérence du texte :

⁵⁵ Riffaterre, M., *La production du texte*, Le Seuil, 1979 : « Le trait premier de l'agrammaticalité est sans doute son caractère ambigu : face à une telle déformation de la mimésis, le lecteur aura l'impression que le texte, ne référant alors à rien, perd temporairement son sens. Le lecteur tentera alors de surimposer au texte sa propre interprétation, interprétation qui se modifiera, on le verra, au cours de la lecture [...] », p. 16.

Les éclats d'obus avaient coupé les citrons. Enfin, la mort était active. Agile, elle allait de l'un à l'autre, creusant une plaie, éteignant un œil, arrachant un bras, ouvrant une artère, plombant un visage [...] (3^e tableau, p. 48)

La présence des citrons dans ce passage lyrico-épique est cohérente d'un point de vue connotatif : la phrase cadencée de 12 syllabes peut s'interpréter comme un vers surréaliste (que font des citrons dans ce paysage d'hiver moscovite ?), vision onirique renforcée par l'emploi du plus-que-parfait. Le texte gagne en poéticité ce qu'il perd en logique.

Mais l'on peut, au prix d'une rupture de la cohérence tonale, voir en *citrons* une métaphore lexicalisée argotique (*tête*), qui aurait le mérite de la cohérence sémantico-lexicale, *citrons* entrant dans le champ lexical notionnel des parties du corps énumérées. Ce fort effet de rupture tonale crée une surprise comique et se justifie du point de vue dramatique par le retour sur le devant de la scène de la fille et de sa parlure populaire.

Mais si le sens 1 apparaît forcément, lorsque le 2 surgit (l'association argotique peut se faire ou pas), il n'efface pas le 1, mettant le récepteur dans une position inconfortable, l'invitant à douter de la stabilité des signifiés et de ses propres capacités interprétatives.

Ce qui préside à ce traitement lexical semble être une logique poétique, qui vise non pas à véhiculer un seul sens, mais à déployer la polysémie pour faire surgir de multiples possibles sémantiques et de multiples images.

Conclusion

Nous avons tenté de montrer combien le rire, très présent dans *Le Balcon*, naît d'une tension entre déconstruction (des jeux de pouvoir, des formes théâtrales, des formes les plus convenues de la langue) et création poétique.

Genet exploite les procédés de l'incongruité (décalages burlesques, agrammaticalités, défigement) pour créer la surprise et le rire, mêlant provocation et séduction par la connivence. Il prend la doxa et les clichés langagiers à rebrousse-poil. Mais ces procédés sont aussi ceux de la *poïesis*.

Ce qui caractérise en outre l'esthétique de la pièce, c'est la réversibilité du sens ou plutôt une double lecture sur le mode d'un fonctionnement « bistable »⁵⁶, c'est-à-dire avec deux états stables possibles, comme nous l'avons vu avec l'exemple des citrons coupés. La représentation du client qui se prend pour le « Général Hiver » en neigeant sur ses hommes est-elle grotesque ou poétique ?

Étant donné le système de valeurs de Genet, qu'est-ce qui nous dit que l'objet de dérision aux yeux du plus grand nombre (dont les spectateurs) n'est pas ce qui est subtilement valorisé par le dramaturge, à l'image de l'Esclave-Poète qui « remonte à l'air » (9^e tableau, p. 147) ?

Cette instabilité, jusque dans l'identité des personnages, ce malaise du spectateur, qui ne sait pas s'il faut rire ou admirer, ou les deux, est sans doute une marque forte du baroque de la pièce, qui semble répondre à la définition que donne Arian Marino pour, qui la tension caractéristique du baroque est :

Créatrice d'impressions instables, mobiles, [...], conséquences de la tendance à la surabondance et à la confusion progressive des contours. Car, c'est toujours la dispute du contenu et de la forme, autrement dit de l'essence et de l'apparence [...] qui demeure la condition et, en même temps, la technique typiquement baroque. Tout se passe comme si la matière mimait l'esprit, comme si la mystification se superposait à la vérité, comme si

⁵⁶ Terme emprunté à l'électronique et désignant un circuit possédant deux états stables, et pouvant basculer de l'un à l'autre sous l'action d'une commande extérieure.

l'apparence mensongère remplaçant l'essence [...]. D'où, aussi, le détachement de l'image de la sous-structure de son existence, son effort exacerbé pour séduire, convaincre, faire illusion.⁵⁷

Si Irma, singeant le Chef de la Police, se fait « Bouffonnement solennelle » (p. 87), la pièce est, elle, solennellement bouffonne : pour Genet, le rire est une affaire sérieuse.

BIBLIOGRAPHIE

GENET Jean, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

GENET Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

GENET Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002,

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008.

BOUILLAGUET Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac littérature », 1996.

BOURDIEU Pierre, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 35, novembre 1980. doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2100>.
https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_35_1_2100

BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2005.

BRUN Sarah, « La farce à l'épreuve du tragique au XX^e siècle », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes de colloque n°7, CEREDI, 2012. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-farce-a-l-epreuve-du-tragique.html#nb18>

CARPENTIER Alejo, « L'éternel retour du baroque », *Magazine littéraire*, n° 300, juin 1992.

GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2004.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°41, 1984. *L'écriture théâtrale*.

La didascalie dans le théâtre du 20^e siècle : Regarder l'impossible, dir. Florence Fix F., Frédérique Toudoire-Surlapierre F., Dijon, EUD, 2007.

LECA MERCIER Florence et PAILLET Anne-Marie, *Le sens de l'humour. Style, genres, contextes*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2018.

MAINGUENEAU Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016.

MARCHAND Bernard-Alain, *Genet, le joueur impénitent*. Québec, Les Herbes Rouges, 1997.

MERCIER Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Dérision-Contestation, Hermès*, n° 29, CNRS Éditions, 2001.

MERCIER-LECA Florence, « La (re)sémantisation comme création poétique : l'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* », in *Toutes les images du langage. Jean Genet*, dir. Ekotto F., Renaud A., Vannouvong A., Paris, Alain Baudry et Cie Editeur, 2008.

MERCIER-LECA Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2002.

⁵⁷ Marino A., « Essai d'une définition de la notion de "Baroque littéraire" », *Baroque* n° 6, Montauban, 1973, p. 43-61.

MILCENT-LAWSON Sophie, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://pratiques.revues.org/2870>.

NOTTET-CHEDEVILLE ÉLISE, « *Les Poèmes de Jean Genet : la subversion comme style ?* » thèse de doctorat sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Sorbonne Université, 2020.

Poétiques du burlesque, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 février 1996, Champion, 1998.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

RIFFATERRE Michaël, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

ROUSSET Jean, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et la paon*, Paris, José Corti, 1985.

RULLIER Françoise, *Le texte de théâtre*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2003.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1943.

SCHOETJENS Pierre, « Arabesques des images de l'ironie », *Caplettra* 41, automne, 2006, IIFV/PAM.