

Genet, « troisième tableau », *Le Balcon*

1	LE GENERAL : Et la guerre ? Où est la guerre ? LA FILLE : Elle approche mon général. C'est le soir sur un champ de pommiers. Le ciel est calme et rose. Une paix soudaine – la plainte des colombes – précédant les combats, baigne la terre. Il fait très doux. Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est
5	une pomme de pin. Les choses retiennent leur souffle. La guerre est déclarée. Il fait bon... LE GENERAL : Mais soudain ? LA FILLE : Nous sommes au bord du pré. Je me retiens de ruer, de hennir. Ta cuisse est tiède et tu presses mon flanc. La mort...
10	LE GENERAL : Mais soudain ?... LA FILLE : La mort est attentive. Un doigt sur la bouche, c'est elle qui invite au silence. Une bonté ultime éclaire les choses. Toi-même tu n'es plus attentif à ma présence... LE GENERAL : Mais soudain ?... LA FILLE : Boutonnez-vous tout seul, mon général. L'eau était immobile sur les étangs.
15	Le vent lui-même attendait un ordre pour gonfler les drapeaux... LE GENERAL : Mais soudain ?... LA FILLE : Soudain ? Hein ? Soudain ? (<i>Elle semble chercher ses mots</i>). Ah, oui, soudain, ce fut le fer et le feu ! Les veuves ! Il fallut tisser des kilomètres de crêpe pour le mettre aux étendards. Sous leurs voiles, les mères et les épouses gardaient les yeux secs. Les cloches dégringolaient des clochers bombardés. Au détour d'une rue, un linge bleu m'effraya ! Je me cabrai, mais domptée par ta douce et lourde main, mon tremblement cessa. Je repris l'amble. Comme je t'aimais, mon héros !
20	LE GENERAL : Mais... les morts ? N'y avait-il pas des morts ? LA FILLE : Les soldats mouraient en baisant l'étendard. Tu n'étais que victoires et bontés. Un soir, rappelle-toi...
25	LE GENERAL : J'étais si doux, que je me mis à neiger. À neiger sur mes hommes, à les enliser sous le plus tendre des linceuls. À neiger ? Bérézina !

Introduction

Dans le huis-clos du bordel, une « fille » se prête aux caprices de son client, général. Celui-ci désire vivre une scène de guerre ; comme toujours chez Genet, l'identité (fuyante, insaisissable) et la fonction sociale (fragile, mal assurée) ont besoin de se conforter, de s'étayer par le jeu : la mise en scène supplée aux carences des conventions sociales et de la réalité psychologique. Le « bordel », reflet du théâtre qui lui-même reflète la société, est le lieu où la déréalisation et la « spectacularisation » du monde social atteint son comble.

Alors que le général devrait penser à s'illustrer dans un authentique combat (par exemple contre les révoltés), le voilà qui exige de la prostituée qu'elle joue le rôle de sa monture, sans doute en raison de la connotation sexuelle du mot : dans la phraséologie érotique machiste, rarement subtile, une femme est une cavale, une pouliche, et l'homme est

l'étalon qui la monte. *À nos femmes et à ceux qui les montent* est un toast traditionnel dans la cavalerie.

Cette scène réflexive (des acteurs jouent qu'ils jouent) est intensément théâtrale. Non seulement la fille est costumière (elle aide le général à revêtir son grand uniforme), non seulement elle est comédienne, mais encore elle suscite par son verbe un « tableau » qui s'anime sous les yeux du spectateur. Ce morceau de bravoure est évidemment teinté d'ironie : dérision littéraire (parodie d'un genre) mais aussi renversement des rapports de force au cours d'un dialogue où le client, un bourgeois incarnant l'autorité, est pris au piège de ses propres fantasmes.

En quoi ce texte met-il en abyme, de manière ouvertement **parodique**, les pouvoirs de la parole et de la mise en scène ?

1. Structures énonciatives

Pas de réplique au théâtre sans une collaboration de tous les instants entre les acteurs, voués à faire vivre un dialogue. Les structures énonciatives du texte théâtral engagent la parole vers une performance orale, certes conventionnelle, mais efficace.

1.1 Le jeu des interrogations

Sur les 7 répliques du général, 6 sont des questions qui relancent et stimulent la verve (feinte ou réelle) de la fille. Le jeu des répétitions est évidemment comique : on pense à Bergson expliquant que le rire est lié à la perception d'une mécanique plaquée sur du vivant. Le modèle de la scène se trouve dans Molière : c'est le fameux *Et Tartuffe* d'Orgon ; revenant chez lui, le chef de famille interroge Martine, la servante, sans arriver à masquer son impatience et sa passion : seul Tartuffe intéresse le dévot, comme seule la rencontre avec la mort intéresse le général. De ce point de vue, la scène ménage une progression : l'excitation du général croît au fur et à mesure que la parole de la fille le rapproche de l'objet de son plus haut désir : devenir la neige qui enveloppe et fait périr le corps de ses soldats. (Fantasme clairement homosexuel, qui contraste avec la mise en scène, lourde elle aussi, de l'hétérosexualité)

Presque toutes les questions sont des phrases averbales :

- phrases verbales : *où est la guerre ? / N'y avait-il pas des morts ?* L'interro-négative prédétermine une réponse affirmative ; elle souligne le caractère prescriptif du discours : comme tous les pervers, le général exige l'exécution et la répétition d'un scénario stéréotypé ;

- phrase non verbale : *et la guerre ?* (l.1) Le *et* marque la tension du désir et le changement de thématique ; le sujet impose son obsession au destinataire ; la guerre apparaît comme le thème fédérateur de l'échange ;

- phrase elliptique : *Mais soudain ?* (la question est d'abord dénuée puis suivie de points de suspension qui peuvent fonctionner comme des didascalies minimales). Le général est ainsi infantilisé et réifié par cette parole pressante de pur caprice. Il apparaît « pris au jeu », au piège de son propre jeu. Il ne maîtrise plus rien. *Soudain*, adverbe, est le marqueur du romanesque, de la narrativité : le narrateur exige des sensations fortes mais factices. Il a l'âme d'une « midinette ».

À l'acteur de moduler ce *mais soudain* manifestement fait pour servir de tremplin comique.

1.2 La désignation du destinataire

Aux interrogations qui sollicitent fortement la partenaire de jeu répondent des adresses multiples dans les répliques de la fille. Leur variété formelle contraste avec la monotonie des propos du général. Celui-ci n'est-il pas le « faire valoir » des ressources déployées par la fille ? - jouant le rôle du soldat, elle recourt à l'expression *mon général*, l. 2, l. 14 ; une femme normalement n'emploie que le grade (*général*). Le vocatif se colore de tendresse dans *mon héros* : l. 22. La charge ironique est double : comment admirer un homme qui se déguise au lieu d'agir ? Comment aimer un homme qui vous paie ?

- le jeu des pronoms personnels est varié. Le *nous* n'est mentionné qu'une fois, au début, pour fixer le cadre. Mais très vite, la nécessité de marquer la différence des genres (*gender*) et des rôles l'emporte sur l'expression de la solidarité : le théâtre de Genet est un monde d'individus solitaires qui jouent et parodient le lien plus qu'ils ne le vivent. Dans cette perspective, l'alternance de la P5 et de la P2 est intéressante : elle discrimine le respect dû à l'officier (P5) et la tendresse réservée à l'amant (P2). La référence aux parties du corps fait apparaître le *tu* : *ta cuisse, ta douce et lourde main* (l. 8 et l. 21) ; *douce et lourde*, unis par l'assonance, qualifient les deux modalités de la virilité : lyrique (le locuteur privilégie le partenaire sexuel) ou épique (elle privilégie le guerrier). Le *tu* l'emporte largement, du point de vue numérique : *toi-même tu, tu n'étais que* (l. 12 et 24) et il se déploie en liaison avec le *je* (l. 8, l. 21, l. 22). En revanche, le *vous*, unique, est rendu saillant par la verdeur de la phrase : « Boutonnez-vous tout seul, mon général » (l. 14). L'ordre, la véhémence du propos (*tout seul*) contrastent avec la marque de déférence, qui s'évide de son prestige. La fille marque son exaspération légitime (et peut-être feinte) devant cet enfant empoté, incapable, comme le sont les vieillards ou les bourgeois habitués à être servis, de se débrouiller.

1.3 Les présentatifs : faire surgir un monde de rien

Si les personnes 2 et 5 animent le dialogue, c'est à la non-personne que revient le soin de créer l'illusion référentielle du champ de bataille, véritable création *ex-nihilo* suscitée par la parole performative de l'actrice, qui construit le lieu que réclame son rôle. Au trois occurrences du présentatif, on ajoutera les formes impersonnelles. Le nom *guerre* (l. 1), qui fait office de pantonyme (ou hyperthème), suscite et tient sous sa dépendance un espace rural dont, conventionnellement, la beauté naturelle contraste avec les scènes de violence, de destruction et de mort inhérentes aux combats.

- l. 2 : *C'est le soir sur un champ de pommiers*. Notons, l. 25, la reprise de cette indication scénique : *Un soir, rappelle-toi*. Le circonstant détaché à droite, s'exceptant de la portée d'une éventuelle négation (*Un soir, le ravitaillement n'arriva pas*), est joliment nommé *complément cadratif*.

- *Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est une pomme de pin*. (l. 4-5). Évidemment, le *c'est* peut fonctionner comme un pronom anaphorique (*cette pomme est*). Mais rien ne l'empêche aussi de marquer la deixis : le geste de l'acteur désignant un objet (visible ou non sur la scène) redonne au *c'est* la valeur d'un présentatif exophorique.

- Ces deux occurrences sont mêlées à des constructions impersonnelles de sens météorologiques : *il fait très doux, il fait bon*. (l. 4-6)

Ces indications abondent dans la première réplique car elle brosse la toile de fond ; des substantifs plus précis viendront par la suite spécifier les éléments du décor. Quand l'arrière-plan idyllique devient épique, quand la douceur des choses se mue en cauchemar, on voit

réapparaître significativement un présentatif : *Ah, oui, soudain, ce fut le fer et le feu !* (l. 17-18). *Le fer et le feu* sont deux métonymies conventionnelles :

*Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants ;
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer, expirants* (*Andromaque*, Racine, III, 8)

Fer désigne le métal dont est fait l'arme ; *feu* réfère à l'incendie créée soit par les torches (autrefois) soit par l'explosion des armes dites à feu (de nos jours). Ces figures manifestent la volonté de styliser et d'esthétiser la scène de guerre. Il ne s'agit pas d'émouvoir le spectateur (VS Voltaire ou Céline, chacun dans son registre) mais de faire sourire le spectateur aux dépens du personnage dont les émotions sont grotesques (parce qu'elles sont jouées, c'est-à-dire décalées du réel). La convention déréalisante éclate dans l'emploi massif de l'allégorie.

2. Structures descriptives (allégorie 1)

2.1 L'animé et le non animé.

Il suffit d'observer le poste des actants sujets pour voir apparaître l'allégorie. Quand le verbe concret est régi par un nom abstrait, l'allégorie est constituée. L'efficacité de la figure, immédiatement perceptible, tient à l'économie du dispositif syntaxique sur laquelle elle repose :

- *Et la guerre ? – Elle approche mon général.* (l. 1-2)
- *Une paix soudaine (...) baigne la terre.* (l. 4-5)
- *La mort est attentive. Un doigt sur la bouche, c'est elle qui invite au silence.* (l. 11)
- *Une bonté ultime éclaire les choses.* (l. 12)

Dans l'exemple 1, la saillance de la figure est due au signifié du verbe, marquant le déplacement. Le parasynthétique *approcher* (*proche* + préfixe *a* + *-er*) marque un mouvement dans l'espace, puis, par métaphore, dans le temps. Il n'est pas impossible que le verbe fonctionne comme une didascalie : si l'actrice s'approche du général, elle incarne de fait cette guerre que désire l'amant-client de la prostituée.

Le verbe *baigne* est quant à lui statique ; il indique par métaphore l'enveloppement (suppression du sème /liquidité/). Le mot *paix* désigne un état ; cette entité invisible est ici appréhendée comme une cause rendue concrète par les effets ou les signes qui la manifestent : *la terre* (cod du v. *baigne*). Peut-être rappel du *Gloria* : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Le procédé est très voisin dans l'exemple 4. *Éclaire* est lui aussi un verbe non dynamique ; mais le signifié sensoriel du verbe implique une source concrète ; c'est *la bonté* qui, en raison de sa position de sujet, est métaphoriquement donnée comme le phénomène naturel dispensateur de la lumière et de la vie.

- Le comble de l'allégorie est réalisé à la ligne 11. Comme il se doit, c'est le nom *mort* qui, en tête de phrase, indique la réalité à personnifier. Elle l'est de deux manières différentes : d'une part, la notation psychologique (adj. attribut *attentive* à) dote la mort d'un appareil psychique ; d'autre part, la phrase qui suit offre à la mort un corps de chair, visible et saisi dans une attitude typiquement humaine : *Un doigt sur la bouche, c'est elle qui invite au silence*. Notons la structure emphatique qui renforce l'effet par le clivage : *c'est elle qui*. L'attribut détaché en tête de phrase, comme un circonstant, souligne un jeu de scène : que

fait l'actrice à ce moment ? Devient-elle l'allégorie vivante de la mort ? Le paradoxe de ce texte « bavard », ultra-littéraire en ses stéréotypes, est de prétendre (parodiquement) rendre la qualité du silence par une allégorie. Est-ce le silence de la salle qui est ironiquement rapporté à celui de la mort ?

2.2 Les structures lexicales de la description

Une description est un texte non clos constitué par un pantonyme ou hyperthème unificateur. Tous les substantifs du texte se rapportent à lui, soit qu'ils en désignent les parties, soit qu'ils indiquent des réalités contiguës au thème titre de la description.

La description fonctionne comme un diptyque. Premier volet : la guerre *approche*, elle n'est pas encore là ; la nature règne encore (l. 1-16) ; deuxième volet : la guerre fait rage (17-27). Dans le premier tableau, le texte montre un paysage naturel empreint de tranquillité ; dans le second, de manière chaotique, actants humains et détails démesurément grossis par une vision rapprochée tendent à créer une hypotypose.

a) **le tableau idyllique.** Soit le GN *champ de pommiers* (l. 2) et plus bas l'indication spatiale : *au bord du pré* (l. 8). Les deux expressions sont sans doute coréférentes. Du point de vue méronymique, les GN *une pomme* et *une pomme de pin, herbe, eau* repris par *les étangs* (le pluriel produit un effet d'agrandissement spatial) sont les éléments constitutifs du lieu à décrire. Les autres noms réfèrent à des entités cosmico-météorologiques : *le ciel* (l. 2), *le vent* (l. 15).

b) **l'hypotypose.** On change de sous-genre descriptif. De l'églogue, du poème bucolique, on passe à l'épopée qui implique un tout autre cadre. La nature est oubliée. Le paysage est devenu urbain : *cloches, clochers, une rue* (l. 20). La discontinuité de la vision est bien marquée par le cadratif spatial *Au détour d'une rue*. Le dynamisme de l'évocation est dû au verbe *dégringolaient* porteur du sème /intensité/ accompagnant et amplifiant la chute : en fin de phrase, le participe passé *bombardés*, bien qu'en emploi adjectival, garde toute sa virulence verbale et renforce l'effet (agent passif sous-entendu). L'indétermination référentielle (*un linge bleu*) rend plus saisissant le détail : l'impossibilité d'identifier l'objet dont il s'agit connote le monde bouleversé de la guerre.

Du côté des actants humains, deux groupes apparaissent : les victimes de guerre (des femmes) et les militaires (des hommes, bien sûr). Les femmes sont nommées par l'état où la guerre les met : elles sont d'abord et avant tout des *veuves* (l. 18) avant d'être appréhendées comme *mères et épouses* (distinction purement formelle, donc parodique, puisqu'une femme peut être à la fois mère et épouse : rien ne permet *a priori* de les distinguer). Les combattants quant à eux apparaissent sous la dénomination *les morts* (l. 23) puis *soldats mourants* (l. 24), et enfin, de manière plus affective, dans la bouche du général, ils deviennent : *mes hommes*.

2.3 Un texte symbolique / symboliste saturé : effets de parodie

Les traits parodiques abondent qui prescrivent la distance du spectateur ; il faut en effet être bête et rendu bête par la passion, par l'aveuglement, comme l'est le général, pour être la dupe d'un texte outrancier, caricatural, tel celui que dévide l'actrice. La parodie fonctionne comme une satire, par ricochet.

Rappel : *parodie* et *pastiche* sont des termes voisins qui désignent deux modalités d'ironie textuelle (en ce sens que l'ironie porte non plus sur des réalités mondaines mais des modèles et conventions littéraires repérables comme telles). Le pastiche vise

un style d'auteur ; la parodie elle s'en prend à un genre ; dans les deux cas, un patron pré-existe ; le sérieux fait place à la bouffonnerie ; pastiche et parodie sont des hommages critiques rendus au succès. Voir Genette, *Palimpsestes*.

Dans les deux cas qui nous occupent, idylle bucolique et hypotypose guerrière, la parodie tient à l'empilement de traits saillants, qui font fi d'une composition maîtrisée par un scripteur / orateur compétent.

a) **dans l'idylle**, le texte passe sans crier gare du très grand angle (*le ciel, la terre*) à un détail ultra spécifique : *Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est une pomme de pin*. L'opposition des déterminants frappe : *le ciel* (celui qu'appelle l'évocation du champ) ; *une paix* (l'article réfère à un type connu d'atmosphère) ; en revanche, le GN *une pomme* introduit brutalement une référence abusivement particularisante. L'incohérence burlesque est ainsi avérée : les *pommiers* deviennent des *pins*, en vertu de la polysémie du nom *pomme*. C'est un coq à l'âne à la Prévert. L'effet majestueux du paysage est détruit par le calembour.

D'autres effets de pastiche s'investissent dans la description du ciel, ce topos descriptif. Ainsi, *Le ciel est calme et rose* peut évoquer

soit Baudelaire :

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose ! (« Causerie », *Les FdM*)

Soit Verlaine :

Le ciel est par-dessus le toit / Si bleu si calme ! (Verlaine, *Sagesse*, III, 6)

b) **dans l'hypotypose**, la parodie relève surtout de la conduite du récit (P3). Notons cependant l'hyperbole familière des *kilomètres de crêpe* ; elle ruine la prétention à la solennité et au pathétique. De même le nom *étendards* (l. 19 et 24), apparaît comme un véritable accessoire de théâtre aux emplois multiples : incapable d'unifier les plans décousus du « récit de guerre », il sert à la fois à montrer le deuil des femmes et le dévouement des soldats.

Le texte sape consciemment ses propres intentions ; il mine son programme esthétique. C'est un texte supérieurement bouffon – qu'on peut tirer soit du côté du grotesque triste, soit du côté de la farce.

3. Structures narratives

Pas d'allégorie sans espace, on l'a vu dans la partie II, mais pas d'allégorie sans récit et sans temporalité. Tout autant que les structures descriptives, la narration est marquée par des récurrents et insistants effets de parodie

3.1 Les temps du récit

Au diptyque descriptif qui césure le texte s'ajoute une très nette démarcation temporelle. Dans la première partie, le récit est au présent. La distinction arrière-plan / premier plan est ainsi arrasée : le présent, omni-temporel et omni-modal, vaut à la fois pour le passé simple et pour l'imparfait. Dans le système du récit, les deux plans sont différenciés ; l'effet de parodie tient aux décrochages brutaux entre deux plans qui parasitent la bonne gestion du récit.

a) le système du discours : présent majoritaire (l. 1-13). C'est le général qui impose le présent (l. 1). Où est la guerre ? C'est une énallage temporelle : le général veut que la guerre corresponde au moment de l'énonciation. L'actrice, docile, se conforme à l'injonction. La question est un ordre.

Le passé composé n'est pas un passé : c'est un accompli du présent ; l'action est envisagée au présent (auxiliaire) mais de manière synthétique, au moment terminal de son effectuation.

Accompli signifie « constat de l'achèvement du procès » : une pomme est tombée dans l'herbe ; la guerre est déclarée. L'effet est renforcé par le sens perfectif des verbes (*tomber, déclarer*).

Le présent est un temps « flouté » : *approche*, verbe narratif, morphologiquement ne se distingue en rien de *c'est, nous sommes, il fait*. Le présent aplatit la perspective : l'action ne saille qu'à peine sur la nappe temporelle qui englobe les procès : *je me retiens de ruer, de hennir, tu presses mon flanc*. Le sens de *éclaire* est ambigu (l. 12) : indication scénique ou accomplissement effectif d'un acte ? Des fragments de paysage et de portrait se mêlent : *nous sommes au bord du pré, ta cuisse est tiède, tu n'es plus attentif*.

Le présent, qui ne parvient pas à créer un effet narratif net, est abandonné au profit du passé. Une fois la scène fantasmagorique construite, elle est peuplée par des souvenirs. Ceux du général ? Non. Ceux des lectures des personnages. L'exhibition de la culture se substitue à l'expérience. C'est précisément ce que dénonce l'Avertissement de la pièce.

b) le système du passé : la description est à l'imparfait (l. 14-15). Ce temps mort prépare le surgissement du passé simple : *ce fut, il fallut*. Désormais l'alternance est bien réglée : imparfait (l. 19-20 : arrière-plan descriptif ; l. 22 : arrière-plan commentatif) VS passé simple (l. 21-22). L'imparfait descriptif dominant les répliques permet de présenter comme un sommet burlesque la métamorphose du général : *J'étais si doux, que je me mis à neiger* (l. 26). Cette mécanique formelle bien réglée se plaque sur un récit incohérent. On était dans le pré ; puis on voit des veuves ; on se déplace ensuite dans une ville en ruine ; le détail du linge bleu ne débouche sur rien. Enfin, c'est Hugo qui sert de moteur narratif. Tout cela n'a ni tête ni queue !

« L'expiation » (*Les Châtiments*)

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
Pour la première fois l'aigle baissait la tête.
Sombres jours ! l'empereur revenait lentement,
Laisant derrière lui brûler Moscou fumant.
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche.
Après la plaine blanche une autre plaine blanche.
On ne connaissait plus les chefs ni le drapeau.
Hier la grande armée, et maintenant troupeau.
On ne distinguait plus les ailes ni le centre.
Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts ; au seuil des bivouacs désolés
On voyait des clairons à leur poste gelés,
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.
Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs,
Pleuvaient ; les grenadiers, surpris d'être tremblants,
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
Il neigeait, il neigeait toujours ! La froide bise
Sifflait ; sur le verglas, dans des lieux inconnus,
On n'avait pas de pain et l'on allait pieds nus.

3.2 Les actants du récit

C'est là que la parodie l'emporte. Dans la première partie, on assiste à l'affrontement des allégories de la paix et de la guerre. Ces deux actants s'opposent ; l'une est élégiaque, l'autre muette :

- *Une paix soudaine – la plainte des colombes – précédant les combats, baigne la terre.*
(l. 3-4)

- *La mort est attentive. Un doigt sur la bouche, c'est elle qui invite au silence.* (l. 11)

Tout cela est cliché en diable. La colombe est le symbole de la paix – le déluge et l'autorité biblique obligent. La phrase *Les choses retiennent leur souffle* anthropomorphise les éléments du paysage : tous deviennent des spectateurs ; le théâtre des opérations est un théâtre comme un autre, comme le montre cette ironique remarque de régie : « Le vent lui-même attendait un ordre pour gonfler les drapeaux ». Il faut imaginer un machiniste qui envoie, par un soufflet, la bouffée d'air qui donnera l'illusion de la scène.

Dans la deuxième partie du texte, la dérision frappe là encore les actants : « les Veuves ! » La ponctuation n'invite nullement à la compassion tragique ; elle est au contraire le signe de l'enthousiasme du général, se communiquant plus ou moins sincèrement à la femme. Le verbe *il fallut* réduit l'affliction à une corvée découlant machinalement de la mort glorieuse des héros. Là encore, c'est l'esprit de Prévert, dans le célèbre « Familiale », *Paroles*, 1946 ; ce sont les grandes années de l'antimilitarisme libertaire :

*La mère fait du tricot
Le fils fait la guerre
Elle trouve ça tout naturel la mère
Et le père qu'est-ce qu'il fait le père ?
Il fait des affaires
Sa femme fait du tricot
Son fils la guerre
Lui des affaires
Il trouve ça tout naturel le père
Et le fils et le fils
Qu'est-ce qu'il trouve le fils ?*

Les yeux secs des mères et des épouses (l. 19-20) évoquent moins la dignité patriotique que la crispation ou la sécheresse résignée des femmes ; le stéréotype nationaliste (la femme française a le sens de l'honneur) est démenti par l'invraisemblance de la notation : comment voir des yeux sous les voiles ? Sont-ils secs, rougis, embués ? Cette parodie du discours belliciste et de la propagande officielle montre la verve et la hargne de Genet : l'anticonformisme n'est pas du côté de la fantaisie bohème, il est du côté du scandale.

3.3 Narrateur et narrataire : un rapport de force évolutif

De manière répétée, l'actrice se dépeint en cavale, en outrant l'invraisemblance de son rôle :

- *Nous sommes au bord du pré. Je me retiens de ruer, de hennir. Ta cuisse est tiède et tu presses mon flanc.*
- *Je me cabrai, mais domptée par ta douce et lourde main, mon tremblement cessa. Je repris l'amble.*

Comment croire à des niaiseries pareilles ? Derrière le général, c'est évidemment le spectateur crédule et paresseux qui est visé : il prend les vessies de l'illusion théâtrale pour des lanternes. Mais on imagine ce qu'un metteur en scène épris de burlesque peut faire de

ces pseudo-didascalies. Femmes à tête de cheval ? Femme qui hennit, se cabre ? Tout est possible pour transformer la scène en un spectaculaire numéro de cirque.

Par-delà l'imaginaire carnavalesque de Genet, la pièce offre évidemment une réflexion sur l'ambivalence du théâtre. C'est en accomplissant son rôle (prescrit par le commanditaire) que l'actrice tire son pouvoir : la marque de soumission (consentie ? subie ?) offre la possibilité d'un renversement de la domination (qu'on jugera morale ou politique, c'est selon). La femme docile se permet un reproche (*Toi-même tu n'es plus attentif à ma présence*) qui vaut comme didascalie interne : le général semble perdu dans ses pensées mais dans quelle scène : celle qu'imagine la comédienne par son récit ou celle qui se vit au présent ? Le général revient au jeu : *mais soudain* (l. 13). C'est alors que la femme, actrice et prostituée, le renvoie à sa solitude – donc à sa dépendance : *Boutonnez-vous tout seul, mon général*. Qu'est-ce qu'un général sans armée qui obéit, qu'un mâle sans femelle, qu'un dominant sans dominé, un acteur sans spectateur ?

Ironiquement, la fille de joie qui déboutonne le mâle se lasse de jouer le rôle de la costumière qui boutonne l'uniforme ; littérairement, elle prend les choses en main en imposant l'imparfait : « L'eau était immobile sur les étangs. Le vent lui-même attendait un ordre pour gonfler les drapeaux » (l. 14-15). Elle paraît se plaire à ces exercices de rhétorique. Mais où commence la comédie ? Où finit le jeu de rôle ? La femme prend-elle plaisir à « faire » la cavale, à faire le poète épique ? La didascalie est ambiguë : *Elle semble chercher ses mots*. (l. 17). Lassitude de travailleuse exploitée ? Ruse supérieure d'actrice créant du suspens ?

Tout peut être véridique : deux acteurs complices partagent le plaisir de jouer ; ce sont des fous joyeux de l'être et peut-être pas même dupes de leur amusement. Mais tout peut-être faux : *Comme je t'aimais, mon héros !* (l. 22). *Tu n'étais que victoires et bontés* » (l. 24-25). Dans *Saint Genêt, comédien et martyr*, la foi vient en la jouant ; le titre de Rotrou a servi de calembour supérieur et de fil directeur pour l'analyse de Sartre. Comment trancher ? À la fin du texte, le récit matriciel de la défaite humiliante se donne comme le signe de la victoire : devenu par antonomase un nom commun, tant le désastre militaire a marqué les esprits, le nom propre *bérézina* marque le triomphe du délire, de la négation du réel, de l'euphorie : « *je me mis à neiger* ». Comble de la dépersonnalisation – le *je* égotiste prenant la place du *il* personne d'univers ? Le général se transforme en un théâtre cosmique, comme Rimbaud peut écrire dans la section « Délires II » de *Une saison en enfer : je devins un opéra fabuleux*. Ce général est-il un grand poète ou un sinistre crétin ?

Conclusion

« Si Peau d'âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême. / Le monde est vieux, dit-on ; je le crois. Cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant¹. » On ne saura pas si Genet se souvient de La Fontaine ; s'il se reconnaît dans l'indulgence malicieuse du fabuliste. Peu importe : un texte appartient en partie à ses lecteurs qui exploitent le jeu, les marges de manœuvres offertes par une œuvre qui tire sa richesse de son ambiguïté. Pour notre part, ne pouvant prendre très au sérieux la révolte qui se trame dans les coulisses, nous estimons que la pièce de Genet relève de la farce déréalisante et ludique ; le signe politique n'étant pas très clair, le mot *domination* se prêtant à toutes sortes d'anamorphoses et de distorsions contextuelles, il semble plus sage de rire. Pour le fin mot de l'histoire, voir p. 80, si l'on consent d'identifier fugitivement Carmen, le Vers, à Genet lui-même :

¹ La Fontaine, « Le pouvoir des Fables », *Fables*, Livre VIII, Fable 4.

LE CHEF DE LA POLICE : Ça marche en ce moment ?

IRMA : Merveilleusement. J'ai eu quelques grandes représentations.

LE CHEF DE LA POLICE, *impatient* : Quel genre ?

IRMA : **Carmen a le génie de la description. Interroge-la.**

LE CHEF DE LA POLICE, *à Carmen* : Raconte, Carmen. Toujours ?...

CARMEN : Toujours, oui, monsieur. **Toujours les piliers de l'Empire.**

LE CHEF DE LA POLICE : **Nos allégories, nos armes parlantes.**

L'extrait que nous venons de commenter illustre à merveille l'usage théâtral, ironique et allègre (pour ne pas dire : jubilatoire) qu'on peut faire de ces armes parlantes, les figures de style.