



HAL
open science

Commentaire stylistique, Jean Genet, Le Balcon, Deuxième tableau

Stéphane Chaudier, Joël July

► To cite this version:

Stéphane Chaudier, Joël July. Commentaire stylistique, Jean Genet, Le Balcon, Deuxième tableau. Master. Préparation à l'agrégation externe des Lettres modernes, Aix-en-Provence et Lille, France. 2020. hal-03147699

HAL Id: hal-03147699

<https://hal.science/hal-03147699>

Submitted on 15 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genet, *Le Balcon*, « Deuxième tableau »

1	<p><i>On entend un bruit ; quelque chose a dû tomber dans la pièce d'à côté.</i> <i>Ton naturel :</i> LE JUGE : Qu'est-ce que c'est ? Toutes les portes sont bien fermées ? Personne ne peut nous voir, ni nous entendre ?</p>
5	<p>LE BOURREAU : Non, non, soyez tranquille. J'ai tiré le verrou. <i>Il va examiner un énorme verrou à la porte du fond.</i> Et le couloir est consigné. LE JUGE, <i>ton naturel</i> : Tu es sûr ? LE BOURREAU : Je vous le certifie. (<i>Il met la main à sa poche</i>). Je peux en griller une ?</p>
10	<p>LE JUGE, <i>ton naturel</i> : L'odeur du tabac m'inspire, grille. <i>Même bruit que tout à l'heure.</i> Oh, mais qu'est-ce que c'est ? Mais qu'est-ce que c'est ? Je n'aurai pas la paix ? (<i>Il se lève</i>). Qu'est-ce qui se passe ?</p>
15	<p>LE BOURREAU, <i>sec</i> : Mais rien. On a dû faire tomber quelque chose. C'est vous qui êtes nerveux. LE JUGE, <i>ton naturel</i> : C'est possible, mais ma nervosité me renseigne. Elle me tient en éveil. <i>Il se lève et s'approche de la porte.</i> Je peux regarder ?</p>
20	<p>LE BOURREAU : Juste un coup d'œil, parce qu'il se fait tard. <i>Le Bourreau hausse les épaules et échange un clin d'œil avec la Voleuse.</i> LE JUGE, <i>après avoir regardé</i> : C'est illuminé. Éclatant... mais vide. LE BOURREAU, <i>haussant les épaules</i> : Vide ! LE JUGE, <i>sur un ton encore plus familier</i> : Tu parais inquiet. Il y a du nouveau ?</p>
25	<p>LE BOURREAU : Cet après-midi, juste avant votre arrivée, trois points principaux sont tombés aux mains des révoltés. Ils avaient allumé plusieurs incendies ; aucun pompier n'est sorti. Tout a flambé. Le Palais... LE JUGE : Et Préfet de Police ? Il se les roule, comme d'habitude ?</p>
30	<p>LA VOLEUSE : On est resté sans nouvelles de lui pendant quatre heures. S'il peut s'échapper, il viendra sûrement ici. ON l'attend d'un moment à l'autre. LE JUGE, <i>à la Voleuse, et s'asseyant</i> : En tout cas, qu'il n'espère pas franchir le pont de la Royade, il a sauté cette nuit.</p>
33	<p>LA VOLEUSE : On le savait. On a entendu l'explosion d'ici.</p>

Commentaire stylistique

Introduction

Ce passage ne constitue pas un morceau de bravoure. Le deuxième tableau (et les suivants) regorge d'extraits brillants, qui mettent en scène la double problématique du rituel sadomasochiste et d'une existentialité placée sous le signe arbitraire du jeu de rôle. Pour autant, sa nature banalement dialogale, les interactions sans conflits qui paraissent s'y nouer lui donne un intérêt exemplaire pour cerner la dramaturgie génétique et comprendre l'impression pour le spectateur que tout peut rapidement basculer. Le juge, pour son inquisition, a besoin d'un coupable à torturer ; son pouvoir exorbitant dépend en réalité de la place qu'il occupe dans la structure ; à tout moment, le jeu de rôle peut se renverser ; le fort devient le faible. Tout n'est donc qu'affaire de distribution. La psychologie personnelle et la question de la vérité sont évacuées.

Ainsi ce passage de pause, dénué de lourds enjeux thématiques, n'en est pas moins intrigant. Moins tendu que les moments qui précèdent, il fait apparaître une sorte de complicité presque égalitaire entre les 3 personnages ; une humanité apparaît, par-delà les rôles.

1/ L'enchaînement des répliques : un dialogue vivant

Dans une scène de dialogue, il est crucial de montrer comment le dialogue progresse. De même que chaque acteur joue avec son partenaire, en tenant compte de sa position dans l'espace (la proxémique), de même chaque réplique s'appuie sur ce qui précède, pour relancer l'intérêt.

1.1 Le jeu des questions et des réponses

Sur les 16 répliques de l'extrait, 7 présentent une phrase interrogative qui appelle donc une réponse. Cet acte de langage est très puissant puisqu'il solidarise les partenaires de jeu autour de deux postures éthiques : la demande d'information révèle une faiblesse (le sujet parlant avoue son ignorance) ; mais elle signifie aussi le pouvoir (demander quelque chose, c'est exiger une réponse). Plusieurs cas se présentent :

- la question naît d'un signe adressé par le monde et qu'il convient d'interpréter ; classiquement c'est la demande d'information :

- *Qu'est-ce que c'est ?* Cette question s'appuie sur une didascalie. Elle nourrit deux autres questions, non plus partielles mais totales : *Toutes les portes sont bien fermées ? Personne ne peut nous voir, ni nous entendre ?*

La réponse porte sur les questions 2 et 3 seulement. C'est pourquoi elle est réitérée :

- *Oh, mais qu'est-ce que c'est ? Mais qu'est-ce que c'est ? Je n'aurai pas la paix ?* (Il se lève). *Qu'est-ce qui se passe ?* Théâtralement, le procédé est efficace : il suscite une attente quant à la nature du phénomène, sur son importance pour la suite de l'action. Il révèle un climat d'anxiété.

- *Il y a du nouveau ?*

- *Et le Préfet de Police ?*

- la question porte sur l'énoncé qui précède : elle est un acte métalinguistique. Elle demande au locuteur de s'engager davantage dans l'affirmation du vrai

- *Tu es sûr ?*

- la question correspond à une demande de permission. Elle révèle une hiérarchie sociale :

- *Je peux en griller une ?*
- *Je peux regarder ?*

Toutes les questions posées trouvent leur réponse. Ce réseau énonciatif révèle une solidarité humaine : les personnages collaborent, s'entendent. Ils ne sont pas enfoncés dans la solitude ; la pièce ne se place pas (encore) sous le signe tragique de la non communication.

1.2 Les expressions anaphoriques

L'anaphore est un terme technique qui signifie reprise. Sans anaphore, chaque réplique serait un îlot clos sur lui-même.

L'anaphore phrastique :

- *non, non* : répété, le mot phrase reprend le contenu de la question en y apportant une réponse négative qui se veut rassurante.
- *C'est possible* : le démonstratif neutre reprend l'entier de l'énoncé qui précède.
- *On le savait*. Le clitique le joue le même rôle que le démonstratif *c'* dans l'exemple précédent. Pragmatiquement, la voleuse dément la prétention du juge : il pensait apporter du nouveau ; il a fait chou blanc.

L'anaphore fidèle

- le pronom interrogatif *qu'est-ce ce que* est indéfini et appelle un remplissage référentiel que sature les pronoms : *rien* et *on a dû faire tomber quelque chose*. L'absence de précision des pronoms ne les empêche nullement de jouer un rôle psychologique : ils reconfortent sans apprendre quoi que ce soit.
- l'expression *du nouveau* est développé par l'ensemble de la réplique qui suit. *Du nouveau* agit comme un signal pragmatique, déclencheur de discours. De manière honnête et contractuelle, la réponse satisfait la demande émanant du personnage comme du spectateur.
- *lui*, puis *il* : pronoms référant au *Préfet de police*
- *l'explosion*, déverbal d'*exploser*, encapsule la phrase : *le pont de la Royade (...)*
a sauté cette nuit

L'anaphore associative

- le mot *porte* appelle le mot *verrou* et le mot *couloir*, qui sont des métonymes. Le mot *verrou*, défini, serait ininterprétable sans ce maillage référentiel. *Verrou* fait jouer le mécanisme d'inclusion référentielle, *couloir* celui de la contiguïté.
- même analyse pour l'odeur du tabac, métonyme qui s'appuie sur *Je peux en griller une ?*
- le verbe *regarder* (l. 19) s'adosse au mot *porte* de la didascalie et révèle l'existence d'un judas.
- *Et le Préfet de police ?* : la question prend appui sur le contenu de la réplique précédente, qui fait état de désordres considérables. Le signifié *émeute* appelle logiquement le signifié *Préfet de police*.

Le procédé de la dérivation morphologique

- *Nerveux / nervosité* : au reproche succède une justification ; le juge valide l'intervention du subalterne, qu'il estime légitime, mais il en réfute le contenu énoncé.

La répétition pure et simple.

Cf. le cas passionnant de *vide* avec le changement du signe de ponctuation. Cette évaluation du juge, figure du dominant, est contestée par les représentants du peuple. *Vide* correspond à l'illusion ou au désir du bourgeois : que le lieu du politique soit vide. Les répliques qui suivent font justice à cette affirmation manifestement fausse.

Ces mécanismes langagiers sont extrêmement puissants à notre corps défendant. Ils donnent au spectateur l'illusion réaliste (et donc le gage) qu'un monde se déploie sur scène – un monde doté de sa cohérence, de sa vraisemblance, de son autonomie – un monde de référence, commun aux personnages et aux spectateurs, et qui est véritablement parallèle au monde dit réel. Reste à interpréter le type de relations entre ces deux mondes.

1.3 Continuité et ré-orientation thématiques

On est désormais en mesure d'analyser la progression du dialogue, qui ne laisse aucune place à l'absurde, d'où la lisibilité classique de cette scène « réaliste » :

- l. 1-9 : un bruit proche, venu d'une pièce voisine, déclenche une petite enquête ; le juge questionne, le bourreau informe moins qu'il ne rassure ; le bourreau s'humanise. Le juge perd de sa superbe.
- l. 9-10 : intermède sur la cigarette (réorientation du dialogue)
- l. 11-17 : nouvelle manifestation du bruit ; la question se déplace de la nature du bruit à celle du juge : est-il ou non nerveux ? A-t-il ou non raison de l'être ?
- l. 18-27 : toute la suite du dialogue repose sur une didascalie : le mouvement vers la porte et l'accès qu'elle autorise au hors champ. Le monde extérieur est d'abord désigné par le pronom *c'* puis par l'expression *du nouveau*.
- l. 28-32 : le juge a le pouvoir de réorienter la conversation en lançant un thème inédit, plus spécifique : *Et le préfet de Police*. Le *Et* marque à la fois une continuité métonymique (cf. *et à propos* : signe qu'il y a une logique dans l'association des idées) et une rupture.
- l. 33. On perd de vue le préfet pour se concentrer sur l'explosion du pont.

2/ La théâtralité

2.1 Typologie des didascalies

Nous montrerons la variété des didascalies, énoncés ambigus, puisque réservés à l'écrit, gorgé d'un sens qui échappe au spectateur, mais faisant signe vers la scène, que le texte appelle :

Premier critère : les modalités d'insertion

- phrases placées entre les répliques : nominales ou verbales ;
- phrases intégrées dans la réplique ;
- phrases elliptiques juxtaposées au nom du personnage qui parle : ce sont des compléments du verbe *parle* toujours sous-entendu. Ces compléments sont eux-mêmes plus ou moins laconiques – gardant l'aspect de notations brèves, à caractère professionnel. Ainsi LE BOURREAU, *sec* s'entend comme : Le Bourreau parle d'un ton sec.

Deuxième critère : le contenu des didascalies

Diversité des indications de mise en scène : le « ton » ; les déplacements ; les gestes ; l'adresse de la parole (càd la mention du destinataire).

Didascalies internes

Soyez tranquille. C'est vous qui êtes nerveux. Le Bourreau décrit à deux reprises un comportement qui va à l'encontre des didascalies « explicites ».

Méta-théâtralité

On l'attend d'un moment à l'autre. Cette information qui fonctionne au niveau 1 de l'énonciation (personnages entre eux) comme un commentaire prend au niveau 2 une tout autre valeur : le dramaturge, communiquant indirectement avec la salle, fait attendre, désirer l'arrivée du personnage, qu'il programme.

Ces didascalies construisent l'*ethos* d'un auteur dramatique scrupuleux, attentifs aux conditions de la mise en scène et aux voix du texte.

2.2 Scène et hors-scène : structuration et valeur de l'espace

Le réalisme du texte tient en grande partie à la complexité de ses articulations spatiales. Le lexique fait exister un monde que le spectateur voyeur investit d'autant mieux qu'il le voit ou le devine ; à l'espace montré (la scène, cf. l'adverbe *ici*, l. 30) s'oppose l'espace désigné (le hors scène : *C'est illuminé* : comme un théâtre invisible ?). La coulisse cesse d'être une pure fonctionnalité ; elle devient un univers dense, peuplé, en partie opaque, inquiétant.

Un bruit. C'est le signe (mais de quoi est-il l'indice ?) et sa perception qui révèlent l'existence d'un monde englobant la scène. Grande économie de moyen et effet de réalisme garanti : les parois de la scène sont donc de « vrais » murs.

La pièce d'à côté. Le lecteur en sait plus que le spectateur.

Les portes, le verrou, l'énorme verrou, la porte du fond, le couloir. Cet espace est schématiquement construit. Une fois posé comme existant, inutile de s'y référer : *On a dû faire tomber quelque chose.* (l. 14). Il est intéressant de remarquer que le texte met en abyme le procédé théâtral du huis-clos (Sartre). L'opposition intérieur / extérieur conditionne la valence psychologique *sécurité / péril*.

Goûter la très amère et subtile ironie du : *Personne ne peut nous voir, ni nous entendre ?* Est-il besoin que l'acteur soit face aux spectateurs pour dire cela ? Au metteur en scène de décider.

La porte, l. 18, objet liminal quasiment magique de séparation / articulation, marque la frontière entre ce que les personnages peuvent voir et dont ils vont parler, et ce que le spectateur ne peut pas connaître. La question « *Je peux regarder ?* » est par excellence la question théâtrale : le spectateur est défini comme celui qui paie pour voir. Or cette transparence du lieu théâtral est ici mise en échec. Il se passe *ailleurs* quelque chose de plus intéressant qu'*ici* – là où le regard du public exerce son contrôle. Une nouvelle « scénographie » se dessine : *trois points principaux, Le Palais, le pont de la Royade*. Cet espace public est le lieu même du politique, à la fois sans cesse convoqué par l'espace privé, et sans cesse tenu à distance. Toute la pièce repose sur ces effets de contamination du privé par le public-politique, anticipant le fameux slogan de mai 68 : *tout est politique*.

2.3 Le récit et ses effets dramatiques

À partir du présent d'énonciation certes fictif se construit une chronologie qui, sans cesser d'être fictive, crédibilise, étaye, prolonge le présent, qui gagne en épaisseur et en « réalisme ». Le récit vise à remplir d'actants populaires (*révoltés, pompiers*) le lieu prétendument *vide* de

la ville (le théâtre des opérations !). Évidemment, le dominant ne s'intéresse qu'aux autres dominants, son allié et son possible rival.

Chronologie : présent VS passé composé et futur. Le passé composé comme temps du discours ; le plus-que-parfait comme marque de l'antécédence par rapport à un fait déjà donné comme passé (la chronologie décrochée). L'imparfait comme temps de l'arrière-plan (descriptif ou analytique).

3/ Le langage familier et ses enjeux

3.1 La langue du peuple (typologie des expressions familières)

Là encore, effet de réalisme. Dé-littériser le discours, c'est le rendre plus mimétique de l'oral ou des représentations codées que le public s'en fait.

A/ langage courant :

a) syntaxe de la phrase interrogative

Le pronom *que* est renforcé par la lourde béquille (*est-ce que*) qui bloque l'inversion du sujet ; VS : qu'est-ce ?

Les interrogations totales sans inversion ou pronom de reprise

b) phrase clivée

C'est vous qui êtes nerveux. Sans être réservé à l'oral, le clivage est un procédé emphatique marqueur d'affectivité. Possible effet d'insistance sur *vous* (ton accusatoire, ironique).

c) phrase averbale (hors didascalie)

Juste un coup d'œil

Éclatant... mais vide

d) Interruption (l. 27)

e) éviction du passé simple au profit du passé composé

f) lexique et expression figée

- être nerveux (VS irritable)

- avoir la paix (VS ne pas être dérangé)

- il a sauté cette nuit (VS exploser)

B/ langage populaire :

- *Je peux en griller une ?*

- *Il se les roule*

Les deux expressions font un usage remarquable de l'ellipse. Leur proximité renforce l'effet.

3.2 Le marquage des rapports de force et de pouvoir : une fluidité déroutante

Le rapport de force lié à l'existence des classes sociales est évidemment marqué par la répartition symétrique de la P2 (du juge au bourreau) et de la P5 (du bourreau au juge). Le dialogue se déroule dans le cadre d'une société inégalitaire. Néanmoins, la rigidité du système de pouvoir n'interdit pas le jeu, les marges de manœuvre, les transgressions qui font les délices de Genet.

1/ effet de contamination : ce n'est pas le bourreau qui s'efforce de parler comme le juge, mais l'inverse. C'est donc la présence du peuple qui permet au bourgeois de *parler peuple* : LE JUGE, *sur un ton encore plus familier*. S'il y a fascination, elle va des dominants vers les dominés : c'est normal. Rien de plus insipide qu'un bourgeois (psychologie rance, convenue,

attention névrotique et obsessionnelle aux convenances ; le peuple est toujours synonyme de liberté saine dans le comportement et les idées).

2/ effets d'inversion. C'est le juge qui demande à son subalterne la permission de regarder par la porte. Étrange. Le dominant en littérature est montré comme un dominant vulnérable, fragile. Immédiatement, le dominé se met en position de mesurer la grâce accordée : qu'elle soit chiche pour qu'elle soit appréciée (*Juste un coup d'œil, parce qu'il se fait tard.*)

3/ effets d'antiphrase. Le *ton naturel* souhaité par le dramaturge a une valeur ironique ; le juge s'efforce d'être naturel, mais il a peur ; il a le souci de sa face devant des « inférieurs » mais il ne parvient pas à faire illusion ; à l'acteur de montrer que son personnage joue – et joue mal.

4/ Ironie manifeste des dominés envers les dominants, pantin à la vérité du pouvoir duquel les personnages populaires, lucides comme devraient l'être les spectateurs, ne croient pas ; cf. le clin d'œil ; le haussement d'épaule ; cf. le *On le savait* de la prostituée, aussi bien renseignée que le Juge qui ne peut guère prétendre l'impressionner.

3.3 Le système des personnages

Trois personnages dans cet extrait. Le dialogue exclut d'abord la Voleuse, qui était au centre du jeu sadomasochiste. Elle devient personnage muet (l. 1-29) donc relais du spectateur. Le clin d'œil du Bourreau lui donne une éclatante présence scénique : au metteur en scène de s'emparer de cette indication pour lui donner tout son relief.

Il est intéressant que la Voleuse (*sic*, en réalité une simple prostituée jouant le rôle de la Voleuse, d'où l'emphatique majuscule) intervienne pour donner des nouvelles du Préfet de police. Là encore, les contraires s'attirent et se contaminent l'un l'autre.

Le Juge est donc le pivot du dialogue : le Bourreau et la Voleuse ne peuvent pas discuter entre eux mais se relaient auprès du Juge, à qui le théâtre confère une position de maîtrise et de contrôle. Mais tout l'intérêt de la mise en scène du Pouvoir consiste à le déconstruire (ou à le miner) sans cesser de le faire exister. Ainsi, le juge est amené à se justifier face au Bourreau : « c'est possible, mais ma nervosité me renseigne. » *Nervosité* est ici un euphémisme pour peur. Genet indique que le dominant est toujours dominé par la peur. Message politique : le juge n'est rien sans le système répressif qui pérennise la domination. L'ironie atteint son comble quand le juge, pétri de mauvaise foi, reverse son anxiété sur celle de son subalterne : *Tu parais inquiet.*