



HAL
open science

Combattre les "forces obscures" du naturalisme : les vertus du simulacre pour mettre en scène le pouvoir politique (Ghelderode, Genet et Py)

Isabelle Ligier-Degauque

► To cite this version:

Isabelle Ligier-Degauque. Combattre les "forces obscures" du naturalisme : les vertus du simulacre pour mettre en scène le pouvoir politique (Ghelderode, Genet et Py). *Raison-publique.fr : arts, politique, société*, 2010, *Figures et figuration du pouvoir politique*, 12, pp.349-368. hal-03838748

HAL Id: hal-03838748

<https://hal.science/hal-03838748>

Submitted on 3 Nov 2022

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.

COMBATTRE LES « FORCES OBSCURES »¹
DU NATURALISME : LES VERTUS DU SIMULACRE
POUR METTRE EN SCÈNE LE POUVOIR POLITIQUE
(GHELDERODE, GENET ET PY)

*Isabelle Ligier-Degauque**

Dans *Le Paradoxe sur le comédien*, Diderot résume d'une phrase l'écart ontologique entre l'espace scénique et l'espace public : « Encore une fois, que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; *c'est un autre monde* »². Or, la réflexion diderotienne est parfois oubliée aujourd'hui et l'on assiste au retour du théâtre illusionniste, qui se voudrait en prise directe avec le monde et capterait la « parole vive »³. Avec *Le Père Tralalère*, création collective de la compagnie « D'ores et déjà », Sylvain Creuzevault conteste les prétentions de ce naturalisme inavoué ou assumé sans état d'âme. La question soulevée de la « fuite des origines » (à entendre dans une double perspective familiale et sociétale) passe ainsi par une exténuation des effets mimétiques : dans la première partie du spectacle, le public assiste *in medias res* à l'échange de banalités, un jour de noces,

* Isabelle Ligier-Degauque est Maître de Conférences en arts du spectacle à l'Université de Nantes.

1 Sylvain Creuzevault, rencontre organisée pour les étudiants du Parcours Théâtre (département de Lettres Modernes, Université de Nantes), à l'occasion des représentations du *Père Tralalère* du 3 au 5 mars 2009 au T.U. (théâtre universitaire).

2 Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 327. Nous soulignons.

3 Nous empruntons cette expression au romancier américain William T. Vollmann, qui justifie ainsi la démarche adoptée dans *Pourquoi êtes-vous pauvres ?* (trad. Claro, Paris, Actes Sud, 2008) : il lui fallait comprendre la raison de la pauvreté « hors compassion » en restant au plus près de la « parole vive ».

autour d'une grande table présidée par le père de famille ; la démarcation topographique entre comédiens et spectateurs se trouve estompée par le choix d'un éclairage uniforme et d'un jeu au parterre. L'identification aux saynètes (renforcée par le parti pris de l'improvisation) pourrait jouer à plein si l'on n'était pas attentif à l'ironie d'un naturalisme aussi appuyé. En outre, dans le premier temps du *Père Tralalère*, l'un des convives se plante face au public et feint d'ouvrir une baie vitrée pour inviter les autres à contempler le paysage : un tel geste indique le quatrième mur invisible, derrière lequel évolueraient des acteurs oublieux de leur auditoire. Lors d'un entretien en mars 2009, Sylvain Creuzevault avait insisté sur deux questions dont le théâtre ne pourrait faire l'économie : « De quel acteur a-t-on besoin aujourd'hui ? Et quelle représentation du monde faut-il offrir au spectateur ? ». En effet, doit-on encore prétendre que les comédiens peuvent devenir sur scène « des gens », comme l'annonçait le seul titre du spectacle de Zabou Breitman⁴ ? Pourquoi viser un effet documentaire que nulle représentation théâtrale ne pourra atteindre ? À moins de vouloir se rallier au Chœur des Aveugles, partisans du réalisme, dont se moquait Craig⁵.

Plutôt que de céder aux « forces obscures » du naturalisme, ne pourrait-on saluer les vertus du simulacre ? L'impuissance du théâtre à

4 *Des gens*, d'après *Faits divers* (1983) et *Urgences* (1988) de Raymond Depardon, avec Zabou Breitman et Laurent Lafitte. Dans « Mots crus, vérité nue » (*Télérama* n° 3066, 15 octobre 2008), Fabienne Pascaud salue l'effet de miroir auquel le public ne pourrait que céder et commente ainsi la performance artistique : « [ils] sont admirables de vérité nue, sans effet ; seulement d'une présence poignante et drôle à la fois, comme s'ils savaient tout de nos malheurs et de nos comédies pour survivre, et mettaient à vif le squelette humain dans un dispositif scénique simplissime. À travers eux, on réapprend à regarder les gens, ils lavent l'œil ». Dans plusieurs entretiens, Zabou Breitman a elle-même insisté sur l'observation scrupuleuse des gestes et des inflexions de voix des « gens » filmés par Depardon pour les reproduire au détail près.

5 Edward Gordon Craig, « Le réalisme et l'acteur » (première publication : *The Mask*, 1908), dans *De l'art du théâtre*, Circé, 1999, p. 220 : « Le réalisme est un mode d'expression grossier, bon aux Aveugles. Tandis que le chœur des Voyants proclame avec le poète : “Le Beau est le Vrai : le Vrai, la Beauté” — c'est là tout ce que nous savons en ce monde, et tout ce qu'il importe de savoir ; le chœur des Aveugles reprend d'une voix rauque : “La Beauté, c'est le Réalisme : le Réalisme, voilà la Beauté” — c'est tout ce que je sais au monde, et tout ce que je veux savoir ».

créer « autre chose que des images », selon le constat de Michel Corvin⁶, ne sert-elle pas au mieux la représentation d'un pouvoir politique devenu lui-même spectacle ? Michel de Ghelderode, Jean Genet et Olivier Py partagent tous trois un goût pour le grotesque et la bouffonnerie, et refusent un théâtre « prestidigitateur »⁷, placé sous la tutelle du réel. Ainsi, Ghelderode n'aimait pas la « politique grossière »⁸, et nombre de ses déclarations confirment non pas un désintérêt mais une extrême suspicion vis-à-vis de l'exercice du pouvoir et de ses représentants. Il se défend d'avoir écrit une « machine politique » avec *Pantagleize*⁹. Pourtant, cette pièce doit une partie de son inspiration à des « incidents personnellement vécus au cours de la révolte des soldats allemands, en novembre 1918 » : « Mon inspirateur fut la vie même », insiste-t-il dans *Les Entretiens d'Ostende*¹⁰. Sans survaloriser l'arrière-plan historique de *Pantagleize*, il semble bien que Ghelderode ne soit pas seulement « un homme qui écrit dans une chambre, tout seul »¹¹. Quant à la pièce de Genet, *Le Balcon*¹², le « point de départ se situait en Espagne, l'Espagne de Franco, et le révolutionnaire qui se châtrait c'était tous les républicains quand ils ont admis leur défaite. Et puis ma pièce a

- 6 Michel Corvin, « Le théâtre de Genet, une apparence qui montre le vide », *Europe*, 1996, n° 808-809, p. 114.
- 7 Entretien avec Olivier Py publié en annexe du mémoire de DEA de Mélanie Mary : *L'Apocalypse Joyeuse, Un baroque contemporain*, Université Paris 3-Centre Censier, 2000, p. 76.
- 8 Cité par Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, p. 242.
- 9 *Pantagleize* est d'abord paru sous la forme d'un conte dans *La Flandre littéraire* du 15 juin 1925, avant de devenir une pièce, écrite en 1928 et créée à Bruxelles, au Palais des Beaux Arts, en 1929. Les citations de *Pantagleize* sont ici extraites du volume III du *Théâtre complet* de Ghelderode paru chez Gallimard en 1953.
- 10 *Les Entretiens d'Ostende* (1956), recueillis par Roger Iglésias et Alain Trutat, Toulouse, L'Ether Vague, 1992, p. 135.
- 11 *Ibid.*, p. 12.
- 12 *Le Balcon* est publié pour la première fois en juin 1956 chez Marc Barbezat, aux éditions de L'Arbalète ; une seconde édition (augmentée d'un Avertissement) paraît en 1960, et l'édition dite « définitive » (avec le texte « Comment jouer *Le Balcon* ») en 1962. En 1968, Gallimard publie une version très légèrement remaniée du *Balcon* dans le tome IV des *Œuvres complètes*. Pour son établissement du texte chez Gallimard en 2002, Michel Corvin a retenu la version de 1962 ; toutes les citations du *Balcon* dans le présent article sont tirées de l'édition Gallimard.

continué de son côté et l'Espagne du sien »¹³. Aussi, malgré le contexte historique original, Genet met-il en garde les metteurs en scène contre la tentation de jouer *Le Balcon* « comme si elle était une satire de ceci ou de cela »¹⁴. Enfin, Olivier Py a ancré *Le Pain de Roméo*¹⁵, qui appartient au cycle *La Servante* créé au Festival d'Avignon en juillet 1995, dans une guerre civile jamais identifiée. On peut cependant reconnaître des allusions à la guerre d'Algérie (avec la séance de torture du vieil homme par Verdun), à la Shoah ou aux conflits en ex-Yougoslavie. Chez Ghelderode, Genet et Py, il y a donc moins coupure radicale avec le monde, et son agitation politique en particulier, qu'un rapport distancié et poétique. Une lecture purement contextuelle serait, certes, restrictive pour *Pantagleize*, *Le Balcon* et *Le Pain de Roméo*, mais ces trois pièces n'interdisent pas d'y voir une réflexion en acte sur le pouvoir politique. Sans les considérer comme des pièces à thèse, et souscrire ainsi à ce que Genet appelle « la vérité des faux-semblants »¹⁶, il s'agit pour nous de montrer comment la fiction peut se focaliser, en l'occurrence, sur l'un des problèmes majeurs de la philosophie politique : l'impossibilité pour le pouvoir de rester à l'état de puissance et son nécessaire passage aux actes pour qu'il puisse être assuré de son existence. L'étude comparée de *Pantagleize* du *Balcon* et du *Pain de Roméo* révèle l'exercice à vide d'un pouvoir politique qui « se montre ou se dit »¹⁷ plus qu'il n'agit. Il est manifeste que les trois pièces, respectivement parues en 1929, 1956 et 1995, soulignent l'inclination des figures du pouvoir pour le spectacle jusqu'à ce qu'elles se transforment, malgré elles, en figurantes. Mais nous

¹³ *Arts*, 1957, n° 617, cité par M. Corvin, Préface, *op. cit.*, p. V.

¹⁴ Genet, « Comment jouer *Le Balcon* » (1962), dans *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Le Pain de Roméo. Leçon de ténèbres* (1995), dans *La Servante. Histoire sans fin*, « cycle en six pièces et six dramaticules », Paris, Actes Sud, 2000, p. 149-221. Les didascalies liminaires suffisent à résumer la pièce : « Dans une ville enceinte par la guerre civile, Pierre qui peut prendre sur lui la souffrance du monde tente de s'interposer entre Roméo, champion de la neutralité proférée, et Mercutio, son frère, apôtre de la responsabilité familiale. Si Verdun exalte la figure d'un dieu guerrier, Juliette, elle, chante désespérément le chant de ceux qui ne veulent pas prendre parti. [...] Tandis que Matamore joue sa propre mort sur un tréteau imaginaire et que le Fou, en chien, dit le ridicule et la vanité de l'humanité » (p. 150).

¹⁶ Jean Genet, *Arts*, 7 mai 1957 (cité par Corvin, *op. cit.*, p. 182).

¹⁷ Corvin, Préface, *op. cit.*, p. 22.

voudrions dépasser le simple constat d'une esthétique du trompe-l'œil qui anticiperait le diagnostic d'un Guy Debord sur *La Société du spectacle* et, surtout, d'un Philippe Muray sur le « post-réel »¹⁸. L'effacement de la démarcation entre la scène et le monde « réel » rend impossible l'épreuve des faits attendue de tout pouvoir politique, telle est la leçon à retenir de *Pantagleize*, du *Balcon* ou du *Pain de Roméo*. Le règne absolu de l'artifice est d'autant plus intéressant à analyser, d'un point de vue politique, que les trois pièces évoquent un soulèvement révolutionnaire ou une guerre civile qui pourrait le contester : l'action politique violente n'est-elle pas elle-même intégrée au spectacle globalisé ? Et, s'il ne s'est rien passé, ou plutôt si rien ne peut plus se passer, le théâtre ne voit-il pas ses pouvoirs renforcer grâce à l'exaltation du simulacre ?

MANIFESTATION DU POUVOIR POLITIQUE ET DU CONTRE-POUVOIR : SURVEILLER ET FAILLIR

Pantagleize n'est pas une pièce à charge contre un régime politique déterminé (même s'il est question de voler le « trésor impérial »¹⁹), pas plus que *Le Balcon* ne vise à « malmener la seule monarchie anglaise » et à « faire une satire de la guerre »²⁰. La réécriture par Olivier Py de *Roméo et Juliette* suffit, elle, à prouver l'illégitimité d'une lecture historicisante du *Pain de Roméo*. Les références historiques restent sous-jacentes, sans qu'elles puissent être niées, par rapport à la mise en scène d'un pouvoir politique lointain et centralisateur (Ghelderode et Genet) ou de son émiettement en antagonismes militaires (Py). *Pantagleize* se déroule, rappelons-le, « dans une ville d'Europe, au lendemain d'une guerre et à la veille d'une autre »²¹ : le héros éponyme rêve, à l'âge de

18 Philippe Muray, « Le mystère de la désincarnation », dans *Moderne contre Moderne. Exorcismes spirituels IV*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 90 : « De la post-Histoire, ou du post-réel, ou de l'escamotage du réel, ou de la réalité intégrale, ou du réel cessant d'être réel, on ne peut qu'étudier les symptômes, et encore, on n'est jamais certain de choisir les bons, ni d'avoir l'appareil langagier et cognitif adéquat ».

19 *Pantagleize*, *op. cit.*, 4^e tableau, p. 86.

20 C'est le reproche que Genet adresse à Peter Zadek lors de la création du *Balcon* en 1957 : voir « Comment jouer *Le Balcon* », *art. cit.*, p. 9.

21 *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 40.

quarante ans, d'un destin glorieux et il le voit soudain s'accomplir à la faveur d'une révolution déclenchée, malgré lui, par une phrase banale (« Quelle belle journée ! »). La nature du régime politique honni par les révolutionnaires se devine en creux grâce aux récriminations de Bam-Boulah (domestique de Pantagleize, fêru de brûlots marxistes et tiers-mondistes), Innocenti (« garçon de café »), Bergol (« boiteux et barbu ») et Lekidam (« jouvenceau, poète ondulé »)²². Le programme politique assez grossièrement exposé au cours de la pièce repose sur l'observation d'un pouvoir de nature capitaliste et colonialiste, qui exerce une surveillance permanente des individus grâce à la police (incarnée par Posaune) et à l'armée (représentée par le Général Mac-Boum et le Généralissime). Le lieu d'exercice du pouvoir reste indéterminé, ce qui empêche toute compréhension : dans le cinquième tableau, la mention du Ministre de la Guerre est suffisamment rare pour qu'elle soit notée, mais elle ne prête guère à conséquence. Ghelderode s'inscrit dans une tradition satirique antimilitariste où le moins gradé se plaint des directives données par son supérieur. Peu à l'aise avec la mission confiée, « un peu drôle aux intestins », le Général Mac-Boum reste stupéfait du choix du mot d'ordre (« Allez au diable ! ») : « Mais, nom d'une giberne, quelle idée qu'a eu [*sic*] le ministre de la guerre de fabriquer un mot d'ordre aussi peu militaire ? Enfin, le ministre est plus intelligent que moi puisqu'il m'est supérieur en grade »²³. La topographie du cinquième tableau est plus significative que ces doléances : « *la tourelle centrale de la Banque d'État* » avec « *au centre, un coffre-fort monumental* » qui protège un trésor factice, pourrait être le symbole d'un gouvernement frappé d'irréalité malgré la peur qu'il instille dans la population. La Révolution est impuissante à lui opposer de nouvelles institutions : le « Bar Objectif » est le théâtre d'un semblant de « Comité Provisoire » dont l'unique vocation est la redistribution du pouvoir ; le gouvernement fantôme instauré par quatre révolutionnaires en manque de « champagne bourgeois » n'est peut-être que « du music-hall »²⁴. Cette mascarade est anéantie, dans le neuvième tableau, avec

²² *Ibid.*, voir liste des personnages p. 39.

²³ *Ibid.*, 5^e tableau, p. 90 et p. 91.

²⁴ *Ibid.*, 6^e tableau, p. 97 et p. 99.

l'exécution des fauteurs de trouble prononcée par le Conseil de Guerre. Observe-t-on un semblable retour au *statu quo* dans *Le Balcon* ? Encore faudrait-il être certain qu'une révolte ait bien eu lieu... Et l'on connaît l'interrogation de Genet lui-même : « L'existence des révoltés est dans le bordel, ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »²⁵. Le pouvoir central, sur lequel s'appuie le Chef de la Police, est représenté par la Reine, recluse dans le Palais Royal qui a peut-être sauté, et pourtant hors d'atteinte. Sa prérogative est en effet « l'Absence », comme l'analyse l'Envoyé dans le septième tableau : « Sa Majesté est retirée dans une chambre, solitaire. La désobéissance de son peuple l'attriste. Elle brode un mouchoir », et il ajoute : « Je dis que la Reine brode un mouchoir, car s'il est de mon devoir de la décrire, il est encore de mon devoir de la dissimuler »²⁶. Définie en termes paradoxaux et douée d'ubiquité, la Reine peut physiquement disparaître si Irma accepte de devenir « Elle-même »²⁷, c'est-à-dire son Image. Quant au *Pain de Roméo*, il se distingue des deux autres pièces par la disparition de tout organe central du pouvoir. Impossible à supposer encore, il est remplacé par une guerre intestine conduite par des hommes (Mercutio, Verdun) qui réclament indéfiniment la réparation du sang versé par leurs frères d'armes et leurs parents. « Notre drapeau s'est déchiré par le centre, chacun en tient un lambeau sanglant, un demi-drapeau n'est pas un drapeau », résume Roméo²⁸.

Dans *Pantagleize*, l'instance gouvernementale diffuse cherche avant tout à durer et à protéger l'ordre instauré, on l'a vu, grâce à la surveillance policière. L'action politique se traduit alors par une série d'interdits (telle la réunion de groupes politiques dissidents, dans le deuxième tableau) dont la violation entraîne l'emprisonnement (dans le sixième tableau, les membres du Comité Provisoire sont discrètement assommés les uns après les autres puis conduits « au bloc ») puis la peine capitale. Le pouvoir en place agit par réaction à des facteurs perturbateurs, et,

²⁵ Genet, « Comment jouer *Le Balcon* », art. cit., p. 11.

²⁶ *Le Balcon*, op. cit., p. 102.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ *Le Pain de Roméo*, op. cit., p. 162.

sur un plan dramaturgique, l'intrigue de *Pantagleize* repose sur cet antagonisme ordre / désordre. Mais le héros éponyme est impuissant à ébranler durablement le régime : il lui permet surtout de vérifier l'efficacité de ses instruments de cohésion et de protection. En effet, Pantagleize n'est pas un héros politique qui défendrait avec lucidité et pugnacité une cause, et il représente même une nouvelle liquidation du modèle romantique. Ghelderode partage avec Büchner (*La Mort de Danton*, 1835) une vision pessimiste de l'Histoire : l'individu soudain investi d'un rôle historique ne peut qu'être broyé par une série de chocs successifs. L'examen du rapport à l'action de Pantagleize s'avère particulièrement instructif : lancé dans le combat révolutionnaire à son corps défendant, l'anti-héros de Ghelderode se distingue par la longueur de ses répliques. L'immersion dans la lutte politique reste momentanée : du projet du vol du trésor impérial fomenté dans la chambre de Rachel Silberchatz, jeune révolutionnaire dont Pantagleize tombe amoureux (ouverture du second acte, qui coïncide avec le quatrième tableau), puis de son exécution (cinquième tableau), jusqu'à la tenue du Conseil des ministres (sixième tableau). Après avoir apporté le butin aux chefs d'une Révolution qui se déroule sans leur concours, Pantagleize expose son programme politique. Le temps de l'action est terminé et, dans le septième tableau, Pantagleize monologue pour réussir à « ordonn[er] les péripéties de cette journée » : de même qu'il réalise tardivement dans le tableau précédent que ses compagnons ont été assommés, il ne comprend pas tout de suite que Rachel est morte. Le monologue du septième tableau est essentiel car il place Pantagleize en position d'observateur de son propre destin ; il est dominé par l'incompréhension (« Quel rôle ai-je joué ? Est-ce terminé ? »²⁹) et par l'envie de disparaître³⁰. Le début du troisième acte ne relance pas l'intrigue puisqu'il fait entendre un nouveau monologue de Pantagleize : le cercle vicieux de ses pensées est redoublé par sa course autour d'un cadavre, placé « *au milieu de la scène* »,

²⁹ *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, p. 110 : « Je n'ai d'autre désir qu'être submergé par le sommeil, anonyme dans les ténèbres, sans mémoire, sans idées, sans passé, sans futur. Je suis las, sans faim, sans soif ».

et à qui il s'adresse en une sorte de *vanité* dramatique. Le coup donné sur la nuque par Posaune évacue définitivement Pantagleize du champ de l'action politique (et théâtrale), et le spectateur ne le revoit qu'à la fin du Conseil de Guerre, où il réfléchit encore aux facéties amères du destin³¹. Pareil questionnement domine la dernière tirade de Pantagleize³² dans l'épilogue « *ad libitum* » : son avancée « *les bras en avant, comme un aveugle* » dans la cour de caserne où il va être abattu, et l'expression de sa peur (« Qu'il fait noir ! Comment trouver la sortie dans ces ténèbres ? J'ai l'impression d'être enfermé et pourtant je suis libre ») prennent tous deux un sens métaphysique et soulignent la dérélition de l'homme. Le basculement de Pantagleize dans l'action politique est donc synonyme de catastrophe personnelle : la déstabilisation du pouvoir a échoué et le héros a été traversé par l'Histoire plus qu'il ne l'a faite, comme en témoigne sa propension irrépressible à interroger vainement le sens de l'action conduite. À entendre le personnage de Ghelderode, on pourrait penser au grand monologue de Figaro³³ (sans la gaieté, mais non sans l'esprit), mais il faudrait nuancer cette intuition en précisant que Pantagleize est un Figaro sans aucune imagination (don indispensable pour assurer sa survie), y compris celle de sa propre mort.

Au sein d'une pièce de théâtre qui « raffine dans la "réflexion" de comédie de comédie, de reflet de reflet qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité »³⁴, Genet s'arrête lui aussi sur le passage à l'action grâce auquel le pouvoir peut se manifester. Certes, l'inscription dans un rapport de forces politiques (la Reine vs la Révolte) est d'emblée

31 *Ibid.*, p. 133-134 : « Ce que j'ai fait ? Je me le demande. A-t-on le temps de se demander ce que l'on fait ? Quelqu'un sait-il bien ici-bas ce que l'on fait ? [...] Voilà à quoi s'amusent les gens ».

32 *Ibid.*, p. 138-139.

33 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Garnier-Flammarton, 2001, V, 3 : « O bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis, [...] j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé... » (p. 226).

34 Jean Genet, Lettre à Jean-Jacques Pauvert, 1954, cité dans *Jean Genet. Portrait d'un marginal exemplaire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 112.

condamnée par le jeu des illusions sur lequel repose *Le Balcon*, mais il y a bien tentative. L'effort des clients pour s'égaliser aux Figures mises en scène chez Irma est récupéré par l'Envoyé, dans le septième tableau, à des fins politiques : en se laissant persuader de devenir la Reine, la tenancière du Balcon contraint l'Évêque, le Juge et le Général à entrer dans la réalité (avec les précautions qu'impose l'usage de ce terme chez Genet). Et elle les condamne, avec elle. Ainsi, les accessoires nécessaires à chacun des rituels érotiques et métaphysiques, dans les trois premiers tableaux, perdent leur caractère sacré pour devenir de simples emblèmes de la « fonction » attachée au titre d'Évêque, de Juge ou de Général. Lorsqu'ils font leur apparition sur « *le balcon lui-même* » de la maison close, au huitième tableau, ils sont « *revêtus de leurs costumes de cérémonie, mais déchirés et poussiéreux* »³⁵. Résolument à part, « *le Héros, c'est-à-dire le Chef de la Police* » n'est pas « *de proportion démesurée, géante* » : son accès au rang de figure politique est, pour lui seul, valorisant car il n'appartient pas encore à la « Nomenclature » du bordel. L'exposition publique d'Irma-la Reine et des Figures entraîne une dénaturation des aspirations initiales, qui se traduit, dans le neuvième tableau, par un mépris pour les anciens vêtements d'apparat. S'il est encore fait mention des « cérémonies » dont le Chef de la Police aurait assuré la poursuite, l'Évêque se dit embarrassé par son jupon et « [se] prend les pattes dans la guipure ». « *Montrant l'hermine du Juge, la soie de sa robe, etc.* », il éclate : « Peau de lapin, satinette, dentelles à la machine... vous croyez que toute notre vie nous allons nous contenter d'un simulacre ? »³⁶. Le changement du regard porté par les Figures sur leurs costumes va de pair avec la revendication d'action : à l'invitation de l'Évêque, « Il va falloir agir », répond l'exigence nouvelle exprimée par le Juge, « Il faut bien que nous remplissions nos fonctions ? ». Or, comme le comprend bien Irma, la substitution des « fonctions » aux Images est la condamnation assurée de son commerce d'illusions : « Fonctions ! Vous songez à abattre [notre pouvoir], à le diminuer, prendre sa place ! Fonctions !

³⁵ *Le Balcon*, op. cit., p. 114.

³⁶ *Ibid.*, p. 125-126. Les citations suivantes du *Balcon* sont extraites du même passage.

Fonctions ! ». L'entrée en politique se fait donc au prix du renoncement à l'immobilité, éminemment désirable chez Genet, et n'aura été qu'au service de la création d'une nouvelle Image : le Héros. On ne peut sortir du Balcon...

Influencé notamment par le théâtre de Genet, Olivier Py fait de la chambre de Roméo le théâtre de sévices et de jeux érotiques auxquels s'adonnent un militaire (Verdun) et un bouffon (le Fou-Tiroir). Le contexte de guerre civile suppose ici une disparition des institutions politiques qui assuraient notamment la régulation de la violence. *Le Pain de Roméo* oppose ainsi deux camps : les partisans de l'engagement militaire pour une cause jamais détaillée (Mercutio, Verdun) et les abstentionnistes, pourrait-on dire, qui défendent une position d'absolue neutralité (Roméo, Juliette). La troupe de Matamore, guidée par Pierre qui répond à l'injonction « Rejoindre la guerre », est plongée au cœur de ces divisions. Du côté des belligérants, la transposition de la violence guerrière en saynètes sadomasochistes entraîne une déréalisation de tout acte : le Fou-Tiroir réclame coups et humiliations en guise d'exorcisme carnavalesque, et ses interventions viennent redoubler, de façon grotesque, la propre conduite de Mercutio et de Verdun. Les relations de type spéculaire marquent aussi le couple Mercutio/Roméo ou Mercutio/Verdun. Par exemple, alors que Mercutio voudrait persuader Verdun de gracier son frère, ce dernier insiste sur l'initiation amoureuse et guerrière à laquelle il a été soumis par son ancien maître (« J'étais une fille, tu as fait de moi un homme »). Dans une déclaration qui pourrait être celle d'un personnage de Genet, Verdun évoque la guerre comme « une fête [qui le] sacre petit roi d'un jour », « personne ne [l']a si bien servi »³⁷. En résumé, le Fou-Tiroir crée du conflit une image-repoussoir, Mercutio voudrait que Roméo rejoigne son combat au nom de la relation fraternelle, et Verdun excelle dans la cruauté en souvenir des leçons de Mercutio : ces trois situations contribuent à définir pareillement l'action, à savoir agir pour et devant un *alter ego*. Outre ce jeu de miroir, Py se focalise sur le refus de l'action et développe ainsi, par le biais de la fiction dramatique, une réflexion sur l'efficacité ou non de la sortie du champ politique. En effet,

³⁷ *Le Pain de Roméo*, op. cit., p. 189.

l'espace neutre que défendent Roméo et Juliette, au cœur de la ville en guerre, est sans doute une image métaphorique de la posture des pays européens (dont la France) au moment de la guerre en ex-Yougoslavie, agités par de vifs débats sur la nécessité ou non d'un déploiement des forces militaires, mais on peut aussi dépasser la lecture référentielle.

QUAND LE RÉEL FAIT DÉFAUT, OU L'ENFERMEMENT DANS UN MONDE DE FIGURES

Dans *Pantagleize*, *Le Balcon* et *Le Pain de Roméo*, la stérilité du passage à l'action politique se mesure à l'incapacité des protagonistes d'échapper aux simulacres. Un tel échec incombe par exemple à Ghelderode, dont le goût pour les marionnettes est bien connu : selon Thérèse Malachy, « dans un castelet aux parois étanches, il a fait revivre un musée dont il a réduit les figurants à sa volonté par la grâce de la baguette magique de la mort »³⁸. Genet, lui, ne fait que simuler l'avènement provisoire de figures politiques aux dépens des clients d'Irma, tandis que Py substitue à cette représentation un sacre tout théâtral. Est-ce à dire que le divorce avec le monde est pleinement consommé ? L'étude comparée des trois pièces conduit à la même conclusion : le réel fait défaut. Tout d'abord, les forces qui s'opposent au pouvoir en place, dans *Pantagleize* et *Le Balcon*, sont inaptes à défendre une nouvelle grille de lecture du réel. Malgré des références éparpillées au marxisme, la « Révolution » se réduit, dans la première pièce, à la profération de slogans inachevés : « Vive le... En avant ! À mort les... La lutte finale », dernier cri repris ironiquement par Pantagleize : « La lutte finale ? »³⁹. Chez Genet, le combat mené par les Révoltés est invalidé par l'appartenance de Chantal et de Roger au Balcon : dans le sixième tableau, tous deux adoptent le langage du jeu de masques, et Chantal se métamorphose en « signe » de ralliement⁴⁰. Ainsi que le pointe M. Corvin, l'égérie de la Révolution s'illusionne

³⁸ Thérèse Malachy, « Le théâtre de Ghelderode : une mort pas comme les autres », dans *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Actes du congrès international de Gênes, 22-25 novembre 1978, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 156.

³⁹ *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁰ *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 94.

sur son aptitude à détruire les « fêtes » d'Irma⁴¹ : « Elle sera toujours en retard d'une réplique sur des partenaires plus "savants" qu'elle, car les metteurs en scène du grand jeu social et politique, ce sont les puissants de ce monde : "Elle sera la réponse qu'ils attendent", prévoit Roger ; elle ne pourra qu'entrer dans leur jeu »⁴². À peine s'est-elle présentée avec les autres Figures « *face au public* » sur le balcon qu'elle est fauchée par une balle. Quant à Roger, il se rend au bordel pour se châtrer, croyant ainsi atteindre le Chef de la Police lui-même, mais un tel geste entérine l'élévation de Georges en Héros⁴³.

D'autre part, les faiblesses inhérentes aux actions contestataires sont aggravées par l'absence de bénéficiaires. Pour qui la Révolution est-elle conduite ? Les instigateurs du soulèvement se sont d'abord réparti les postes, dans le sixième tableau, avant que Pantagleize ne s'interroge : « Est-il trop tard pour en parler du peuple ? »⁴⁴. Outre un renversement cynique des priorités, le peuple est présenté comme une création du pouvoir politique, et non comme une force véritable sur laquelle s'appuyer : « Pour commencer, citoyens, le peuple, il faudra l'inventer ». Cette invention, explicite Pantagleize à l'intention de ses ministres, exige que soit détruit « le seul vrai Dieu » pour le remplacer par « des idoles en caoutchouc et en triplex ». On peut reconnaître dans un tel discours l'ambition de combattre l'influence néfaste de la religion, « opium du peuple », mais aussi le triomphe annoncé du consumérisme : « Quand [le peuple] aura été inventé et que nous aurons expérimenté sa résistance à la dynamite et à nos discours, nous lui donnerons des pyjamas, des motocyclettes et trois livres de saucisson international par tête. Le reste nous regarde ». La lutte pour l'émancipation collective est une simple page de « l'histoire en solde », où « des pestiférés et des croquemitaines

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² Corvin, Préface, *op. cit.*, p. XII.

⁴³ *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 150, le Chef de la Police : « Bien joué. Il a cru me posséder. Il porte la main à sa braguette, soupèse très manifestement ses couilles et, rassuré, pousse un soupir. Les miennes sont là. Alors, qui de nous deux est foutu ? Lui ou moi ? Et si, dans chaque bordel du monde entier, mon image était châtrée, moi, je reste intact. Intact, Messieurs ».

⁴⁴ *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 106. Les cinq citations suivantes sont extraites du discours d'investiture de Pantagleize, p. 105-106.

command[ent] en chef aux légions de prolétaires casqués de casseroles et de vases de nuit ». Ghelderode ironise avec le mot d'ordre « Pour la liberté, Camarades ! » qu'il désigne comme un songe-creux : « Celle de cracher au plafond et de faire ses crottes aux jours de réjouissance ». L'invention du « peuple » (ou plutôt son conditionnement imparfait) serait dictée par la dispersion des appétits de la « foule (invisible) »⁴⁵, personnage essentiel du théâtre de Ghelderode. *Pantagleize* suppose son existence sans le figurer (hormis la marchande de chansons) : au début du troisième tableau, s'élève « *une rumeur incessante* », et lorsque Bam-Boulah se travestit en astronome (espérant tirer profit de l'éclipse du Soleil), il « *fait, au-dessus du mur de l'esplanade, des signes à d'invisibles gens* »⁴⁶. Pantagleize examine avec l'imposteur un « cortège » qu'ils interprètent fort différemment : Bam-Boulah y voit des « prolétaires. Moussié, opprimés, peuple souverain. Hommes en marche », et son maître « des gens en marche », qui « feront sans doute le tour de la ville ». De même, Posaune, « *accoutré grotesquement en astronome, avec un haut de forme* », corrige l'interprétation du rassemblement par Pantagleize (« Et cette musique, Monsieur, c'est-y en l'honneur du soleil ? ») : « Non, gentleman, c'est le prolétariat qui manifeste sa joie », et d'ajouter : « La joie de travailler » — allusion à la date du 1^{er} mai à laquelle est censée se dérouler l'intrigue. Objet de regards contradictoires, la foule se laisse découvrir du haut de l'esplanade comme une « cohue », une « masse » que Pantagleize interpelle : « Hé ! ça remue, ça moutonne. Bravissimo les braves gens ! ». Ces derniers s'expriment avant tout par un bruit omniprésent et allant s'intensifiant : d'abord un « *grondement de la foule* », puis des « voix confuses de la foule ». Ghelderode précise dans les didascalies suivantes : « *Les grondements croissent* », « *Les musiques recommencent* », « *Les musiques approchent. Pantagleize se met à danser* », « *Les drapeaux noirs passent lents derrière le mur de l'esplanade. Cris, rires, menaces, huées* », et le troisième tableau s'achève dans une confusion totale. Dans *Pantagleize*, il n'y a pas de citoyens mais des badauds

⁴⁵ *Ibid.*, Liste des personnages, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71. Pour les citations suivantes de *Pantagleize* : p. 72-79 (fin du 3^e tableau).

soudain pris dans l'effervescence politique, qui crient leur effroi de l'heure dernière⁴⁷, et des révolutionnaires qui parlent à une nuée de spectateurs.

Si le peuple est à inventer dans *Pantagleize*, les figures du pouvoir politique le sont tout autant : les trois pièces mettent en scène la fabrique de l'homme providentiel (Pantagleize), de la passionaria de la Révolution (Chantal), des Figures placées sous l'autorité d'Irma, ou de l'icône photogénique d'une guerre civile (le couple Roméo/Juliette). Pour reprendre l'expression dont nous avons déjà fait usage, le réel fait défaut car les personnages accédant au pouvoir n'existent pas par eux-mêmes mais résultent de la projection d'attentes diverses. Ils sont enfantés par le regard d'autrui. Ainsi, Pantagleize devient malgré lui le porte-aveugle de la Révolution ; à ce titre, il est sommé, à trois reprises, de répondre à l'interrogation sur le sens caché de « Quelle belle journée ! », sans donner satisfaction à ses interlocuteurs⁴⁸. L'exigence de glose d'une phrase aussi banale illustre bien le besoin compulsif de construire *a posteriori* du sens, tout comme la réécriture des événements à laquelle se livrent Rachel ou Posaune. Dans le quatrième tableau, la jeune révolutionnaire entame le récit trépidant du déclenchement de l'insurrection, et le commentaire de Pantagleize (« C'est palpitant ») prouve à la fois les talents de la conteuse, mais aussi la cécité du héros de l'épopée moderne, qui ignore être « l'homme, l'inconnu, l'envoyé spécial »⁴⁹. On notera que si Rachel « délire », elle se ressaisit aussitôt lorsque Pantagleize, qui « suffoque de plaisir », veut à son tour « raconter » : « Tais-toi. Nous perdons du temps »⁵⁰. La didascalie « positive », devant cette dernière réplique,

47 Voir aussi « la grande gueule de la Foule » dans *La Balade du Grand Macabre* (Paris, Gallimard, 2002). À la fin du troisième tableau, la Foule acclame sire Goulave, « prince de Breugellande », qui mêle idées vagues et bons sentiments (p. 105-106). Dans le second intermède, « on entend les lamentations du peuple », qui redoute l'arrivée de la fin du monde prédite par Nekrozotar. Et dans le quatrième tableau, Goulave « se bouch[e] les oreilles » et traite ses sujets de « pleurards » : « il [leur] jette de la monnaie » et entonne une comptine : « Do-do, le peuple do ! » (p. 110).

48 *Pantagleize*, op. cit., p. 66, p. 100 et p. 134.

49 *Ibid.*, p. 84.

50 *Ibid.*, p. 85.

désigne la manipulation politique et le refus de voir le héros de la Révolution inventer une histoire qui différerait de la version officielle. Dans le huitième tableau, Posaune résume la journée d'une manière factuelle qui sied à sa fonction de policier⁵¹. D'une manière générale, Ghelderode distille des allusions au Nouveau Testament qui invitent, avec amusement, à voir en Pantagleize une figure christique⁵². Aux réécritures révolutionnaire, policière ou messianique, s'ajoute la fiction forgée par les médias, que l'on retrouve également chez Genet et Py. Dans *Pantagleize*, les journaux se substituent aux faits et construisent ainsi un ersatz de monde réel dont se contente Posaune. L'interrogation « Que se passe-t-il ? » adressée aux conspirateurs révolutionnaires n'a pas besoin d'être satisfaite : « Je suis au courant de l'actualité. (*Il sort un journal.*) Je lis les journaux »⁵³. Dans la tirade qui ouvre le troisième tableau, Pantagleize fustige longuement le monde artificiel, dominé par la peur, que fabrique la presse pour « ôt[er] du caractère tout ce qu'il a d'anormal et de non conforme aux idées reçues »⁵⁴. *Le Balcon* stigmatise lui aussi le pouvoir médiatique de création du « réel », ou de ce qui est donné comme tel, en se concentrant sur le photojournalisme. Le trucage des poses prises par les Figures (une feuille roulée de papier remplace le bâton de maréchal, et un monocle l'hostie) est opéré par les trois Photographes au nom des intérêts supérieurs de leur profession : « Le bon photographe, c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-ti-ve ».

51 *Ibid.*, p. 117 : « Je vous ai vu sur un réverbère. Je vous ai vu entrer dans une banque. Je vous ai vu pérorer dans un bar où siégeait le Comité Révolutionnaire. Et je crois que vous êtes aussi monté dans la chambre d'une Juive ».

52 Par exemple, Lekidam supplie Pantagleize de révéler « quelque parole définitive, urgente, capitale », « et les prodiges naîtront ». La phrase prononcée, les quatre révolutionnaires « *chavirent* » : « C'est lui ! Le signal ! (...) Tout est consommé ! » (p. 65). Dans le sixième tableau, la figure du Christ aux Oliviers se surimpose à celle de Pantagleize qui constate, « *indigné* », l'assoupissement de ses compagnons au cours de son discours politique. Ou encore, dans l'Épilogue, à travers la question de l'officier « Où est l'homme ? » et la réponse du soldat « Derrière moi », on entend la phrase de Ponce Pilate : « Voici l'homme ! » (*Ecce homo*), par laquelle il présente le Christ à la foule dans l'*Évangile selon Saint-Jean*.

53 *Ibid.*, p. 59.

54 *Ibid.*, p. 69.

Du reproche « Vous n'avez pas tout à fait l'air d'un juge », qui invite à l'oblitération des traits particuliers, à l'aveu de l'ambition du deuxième Photographe (« Ce que je veux c'est prendre le Juge »⁵⁵), on assiste au processus grâce auquel l'individu devient une Image du pouvoir politique. L'Envoyé en propose une définition synthétique : « C'est une image vraie, née d'un spectacle faux »⁵⁶. Peu importe qu'elle excède le personnage, sa vérité est fondée sur la cohérence des signes produits. De même que les trois Figures génèrent des images détachées de leur support (le corps), Roméo et Juliette, chez Py, forment une Image de leur vivant, grâce à une photographie sentimentale « dans un magazine européen qui vend de l'horreur à qui mieux mieux »⁵⁷, mais aussi après leur suicide. L'auteur du *Pain de Roméo* joue sur une double lecture possible de l'icône formée par le couple Roméo-Juliette : si la postérité littéraire des personnages créés par Shakespeare est assurée, leur influence politique, dans *Le Pain de Roméo*, est nulle puisque « une année plus tard », « les violences ont repris, et, avec elles, les faux espoirs de paix et la famine »⁵⁸. En revanche, « on trouve de vieux soldats à qui l'image de Roméo est plus chère que celle de son assassin » et, surtout, Roméo et Juliette sont devenus dans l'Épilogue un sujet de pièce de théâtre. *Le Pain de Roméo* se conclut avec la transmission assurée du souvenir d'un conflit auquel ils ont succombé. À l'image initiale des amants enlacés répond celle de « *Mercutio [qui] sort en tenant par la main la sœur de Juliette* », ainsi commentée par Matamore : « Voilà la seule image que je me donne de l'éternité. Les amants meurent mais après eux d'autres referont les mêmes gestes. Je mourrai mais d'autres fous de théâtre gâcheront leur vie sur mes planches »⁵⁹.

55 *Le Balcon*, op. cit., p. 120.

56 *Ibid.*, p. 122.

57 *Le Pain de Roméo*, op. cit., p. 165, Roméo, à Pierre : « Ce reportage qu'on m'a volé, cette photo de moi serrant Juliette dans mes bras sous le regard d'un maquisard. Avec une légende stupide et sentimentale : "L'amour plus fort que la guerre", ils s'aiment et ils ne sont pas du même camp ».

58 *Ibid.*, p. 217. Pour les deux citations suivantes du *Pain de Roméo* : p. 217-218.

59 *Ibid.*, p. 220.

Ghelderode, Genet et Py procèdent à un « escamotage du réel » (Ph. Muray) qui grève leur représentation du pouvoir politique (qu'il s'agisse du pouvoir dominant et lointain, ou du pouvoir que veulent obtenir les insurgés). Le passage aux actes est rendu inopérant par le choix d'un théâtre de fantoches (Ghelderode), d'illusions (Genet) et/ou de rituels (Py). Quant à la figuration du pouvoir politique, elle doit être comprise dans une acception purement fictive : les individus disparaissent au profit d'images élaborées par le récit ou la photographie, et le « peuple » est « à inventer », selon le mot de Pantagleize. Le basculement des Figures dans l'espace semi-public donne lieu, dans *Le Balcon*, à une scène quasi-pantomime : « *Tous les personnages s'approchent et s'installent avec une grande timidité. Ils sont silencieux. Simplement, ils se montrent* »⁶⁰. Le dispositif scénique (« *Le rebord du balcon se trouve au bord de la rampe* ») redouble l'exhibition du pouvoir en incluant les spectateurs qui assistent à la représentation du *Balcon*. Ce que saisissent Ghelderode, Genet et Py par la mise en abyme du théâtre, c'est l'essence spectaculaire du pouvoir politique, au-delà des contingences du régime. Le théâtre est une chambre d'échos déformés du monde (les fréquents crépitements de mitraillette dans *Le Balcon*, les coups de feu et les cris de la foule dans *Pantagleize*) ou un espace de simulation, à huis-clos, d'exactions rapportées dans les récits de guerre civile (*Le Pain de Roméo*). Ghelderode, Genet et Py partagent la même horreur du prosaïsme dans lequel tomberait leur théâtre s'il renvoyait explicitement à des faits avérés, et le conjurent par la poésie. Par exemple, Ghelderode voit dans Pantagleize « le poète non policé », dont « le contraire serait le politicien, l'opportuniste », et ses réflexions sur la culpabilité ou l'innocence du personnage ont des résonances kafkaïennes : « Tout le monde est coupable et personne n'est responsable ! On trouvera toujours de quoi vous pendre ou vous fusiller : il suffit qu'on le veuille ! »⁶¹. On est, certes, loin d'un « théâtre à sens unique et viager »⁶² et d'une défense orthodoxe de thèses politiques,

⁶⁰ *Le Balcon*, op. cit., p. 114.

⁶¹ *Les Entretiens d'Ostende*, op. cit., p. 136.

⁶² *Ibid.*, p. 68.

mais il y a bien réflexion sur la figuration du pouvoir et les forces qui le sous-tendent. Ainsi, l'imbécillité de Pantagleize, fréquemment supposée, permet d'interroger la fabrique d'un événement historique et la création d'un homme providentiel : si le héros de Ghelderode n'est rien par lui-même et tout par la projection d'autrui, s'il est bien « un imbécile » comme s'en inquiète Innocenti⁶³, il est alors assuré de porter un regard neuf sur la Révolution et de déstabiliser ceux qui font profession de la politique. Le transfert du naïf dans un milieu qui lui est étranger à des fins satiriques rappelle un procédé auquel recourt par exemple Marivaux dans *La Double Inconstance*⁶⁴ : l'absence de familiarité d'Arlequin avec le monde de la Cour lui donne une grande liberté pour décocher des piques contre certains usages, remarques d'une ironie tantôt involontaire, tantôt parfaitement consciente. De même, l'esprit vient à Pantagleize et l'on peut goûter la finesse de sa réponse à Innocenti (« Fais-tu l'imbécile ou es-tu un imbécile ? ») : « Vous avez été unanimes à me déclarer un imbécile, ce matin. Le suis-je encore, à présent que j'ai été assez fin pour enlever le magot ? Encore que des coups pareils ne réussissent qu'aux imbéciles ». Quant à la mise en scène du *Balcon*, elle doit être, selon les vœux mêmes de Genet, indemne de toute satire, mais n'est pas condamnée à l'enfermement poétique, pourrait-on dire. « Comment jouer *Le Balcon* » est ainsi conclu : « Elle est — et sera donc jouée comme — la glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification — satirique ou non — apparaîtra seulement dans ce cas »⁶⁵. C'est donc bien grâce à l'aggravation du simulacre que l'essence même du pouvoir politique se laisse saisir : une création permanente d'icônes. Cependant, il ne faudrait pas voir dans l'oubli du référent une simple étape pour accéder à la juste satire. *Le Balcon* tire sa force, tout comme *Pantagleize* ou *Le Pain de Roméo*, de la coexistence, au sens strict, des lectures politiques et poétiques : la persistance de l'arrière-plan socio-historique derrière la fable serait somme toute banale, mais le renvoi du monde au théâtre,

63 *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 58.

64 Jean-Paul Sermain, « Le dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux », *Revue de littératures française et comparée*, 1996, n° 7, p. 153-160.

65 « Comment jouer *Le Balcon* », *art. cit.*, p. 13.

et inversement, l'est beaucoup moins qu'il n'y paraît. La figuration du pouvoir politique dans *Pantagleize*, *Le Balcon* ou *Le Pain de Roméo* ne reconduit pas seulement le *topos* du *theatrum mundi*, mais cristallise notre modernité, telle que Ph. Muray a voulu la comprendre, et sa nature profondément tautologique. Dans « C'est le sans-précédent qu'il faut écrire », Muray voit dans « l'éloge continué que ce monde tient sur ses mille et une abominations présentes et à venir » « le théâtre à transformations dont [il] essaie de porter au paroxysme les monstruosité et l'extrême misère dans un commentaire qu'[il] espère être bien plus qu'un commentaire »⁶⁶. En ce sens, *Pantagleize*, *Le Balcon* et *Le Pain de Roméo* donneraient déjà à sentir la disparition de tout référent, avant sa perte définitive, diagnostiquée dans les *Exorcismes spirituels* avec les mêmes moyens littéraires : aux « fictions » de la société, explique Muray, il faut répondre « par des fables et à ses fables par des fictions ». La substitution des commentaires aux faits aboutit à une surenchère des discours qui ne butent plus contre le réel, ou, comme le dit l'Envoyé, « L'Histoire fut vécue afin qu'une page glorieuse soit écrite ou lue »⁶⁷. La primauté de la fable donne alors toutes ses chances au théâtre pour créer des figures du pouvoir politique, c'est-à-dire des images qui, elles, s'avouent comme telles.

⁶⁶ Philippe Muray, « C'est le sans-précédent qu'il faut écrire », dans *Moderne contre Moderne*, *op. cit.*, p. 309.

⁶⁷ *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 123.