

Photographie et politique chez Jean Genet

Radiographie d'une mutation

Pierre PIRET

En 1926, à l'âge de quinze ans, Jean Genet est à nouveau arrêté et incarcéré cette fois à la Petite-Roquette, prison construite selon le « principe panoptique » : « Les cellules étaient disposées en éventail sur plusieurs niveaux autour d'un point central. Les prisonniers ne pouvaient se voir mutuellement mais étaient tous visibles d'un garde situé au centre, qu'ils pouvaient également voir. »¹ Épisode exemplaire dans la biographie tumultueuse de Genet : par décision de justice, l'adolescent se voit soustrait à la relation avec ses semblables pour être confronté, de façon exclusive, au regard aliénant du représentant de l'ordre. On sait qu'une telle structuration du lien social a déterminé tout l'itinéraire personnel de Genet et l'a hanté au point d'engendrer la célèbre décision racontée dans *Journal du voleur* : « à chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondrai oui. À peine avais-je prononcé ce mot — ou la phrase qui le signifiait — en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être. J'avais seize ans. »² Et les spécialistes de Genet ont bien montré, à la suite de Sartre dans sa préface monumentale³, que son œuvre n'a cessé d'interroger cette dialectique de l'aliénation. Il semble inutile de revenir sur cette question souvent traitée. Je voudrais me concentrer quant à moi, non sur la genèse de l'œuvre (théâtrale, en l'occurrence), mais sur ses effets : mon hypothèse est que cette position singulière qui fut la sienne a conduit Genet à produire une œuvre qui présente une radiographie remarquable du statut, du traitement et du pouvoir de l'ordre symbolique dans notre société, en particulier de la fonction de l'image et du regard, étant donné le caractère déterminant que cette fonction a joué dans son existence.

¹ WHITE (Edmund), *Jean Genet*. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare. Avec une chronologie par Albert Dichy. Paris, Gallimard (coll. Biographies), 1993, p. 69.

² GENET (Jean), *Journal du voleur*. Paris, Gallimard (coll. Folio), 1982, p. 198.

³ SARTRE (Jean-Paul), *Saint Genet, comédien et martyr* (*Œuvres complètes* de Jean Genet, I). Paris, Gallimard, 1952, 692 p.

Pour être plus précis, je voudrais montrer que le théâtre de Genet propose une analyse approfondie de la mutation de l'ordre symbolique qui s'est opérée au vingtième siècle avec l'avènement et surtout la progressive domination des médias modernes, des médias de l'image en particulier : c'est le statut même du signe et sa fonction socio-politique qui se voient modifiés. Cette hypothèse se fonde sur un constat simple, à savoir la prégnance du modèle photographique dans le théâtre de Genet. La scène du *Balcon*, par exemple, est construite comme un dispositif optique et l'action qui s'y déroule culmine avec l'intrusion des photographes. Les mêmes données se retrouvent dans *Les Paravents* et, beaucoup plus nettement encore, dans une pièce publiée à titre posthume et pas tout à fait achevée, « *Elle* ». Et sans doute n'est-il pas anodin de remarquer que le premier récit de Genet, *Notre-Dame des Fleurs*, s'ouvre sur l'évocation d'une photographie de presse, celle d'un Allemand accusé de six meurtres, Eugène Weidmann, dont le procès avait passionné la France entière. Déjà, le narrateur se focalise sur les effets particuliers produits par le medium photographique :

Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillotée de bandelettes blanches, religieuse et encore aviateur blessé, tombé dans les seigles, un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre-Dame-des-Fleurs. Son beau visage multiplié par les machines s'abatit sur Paris et sur la France, au plus profond des villages perdus, dans les châteaux et les chaumières, révélant aux bourgeois attristés que leur vie quotidienne est frôlée d'assassins enchanteurs.⁴

Dans toute son œuvre, Genet se livre ainsi à une analyse rigoureuse et obstinée des effets politiques de l'image et du signe — et sans doute cette analyse peut-elle expliquer, bien plus que les thèmes apparents (la question algérienne, la cause des Noirs, des domestiques, etc.), le déchaînement des passions provoqué par ses pièces au moment de leur création⁵. Je me propose, dans un premier temps, de préciser cette orientation de son œuvre en présentant synthétiquement quelques lignes de force de son esthétique dramatique. Sur cette base, j'interrogerai la fonction de la référence photographique dans son théâtre et tenterai de démontrer que, loin d'être une forme parmi d'autres de la « glorification de l'Image et du reflet » voulue par Genet, elle devient chez lui l'emblème de la société contemporaine et son principe politique.

⁴ GENET (Jean), *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris, Gallimard (Folio), 1976, p. 9.

⁵ Bien sûr les thèmes de ces pièces y sont aussi pour quelque chose, mais les réactions qu'ils susciteront procèdent de malentendus. Le théâtre de Genet n'est en effet pas un théâtre engagé, il n'a cessé de le redire.

Des semblants à la Cause

La richesse de l'œuvre de Genet est à la mesure de sa complexité, d'autant qu'il n'a cessé de théoriser lui-même son travail, se réclamant de préceptes esthétiques et dramaturgiques qui peuvent paraître, au premier abord, contradictoires. Elle ne promeut pas pour autant les catégories de l'hétérogène ou de l'insaisissable. Bien au contraire, elle semble régie intégralement — d'où son caractère radical — par un principe à la fois esthétique et ontologique⁶, qu'on peut appréhender dans la dialectique de la Cause et des semblants.

Dans son introduction au *Théâtre complet*, Michel Corvin souligne l'originalité de la dramaturgie de Genet en montrant notamment comment « le système classique du dédoublement qu'implique le théâtre dans le théâtre change de nature » avec lui (TC, p. LX). Alors que les baroques de la génération de 1640 en usaient pour induire une confusion « entre le monde réel et le monde fictif », que Pirandello jouait de cette même confusion, mais pour « ériger le fictif en seule réalité », chez Genet, à l'inverse, le théâtre dans le théâtre modifie le « statut existentiel » des personnages et des objets. Il révèle que tout ce qui est « n'est déjà que son image, que son signe »⁷ (TC, pp. LX-LXI) ; il ne crée aucune confusion entre réalité et fiction, mais conduit à faire de toute vie le signe d'un rôle déjà écrit, auquel il s'agit de correspondre en le jouant lucidement : « Nous sommes sur cette scène semblables à des coupables qui, en prison, joueraient à être des coupables », affirme Archibald dans *Les Nègres* (TC, p. 495). De la même façon, dans *Le Balcon*, comme Lacan l'a bien montré, Genet présente « les fonctions humaines [l'évêque, le juge, le général, etc.] en tant qu'elles se rapportent au symbolique »⁸ ; au travers d'elles, il propose une mise en scène de la société qui exhibe l'assujettissement de celle-ci à la loi du signifiant. De façon très rigoureuse,

⁶ Car, comme l'écrit Michel Corvin, « Genet parle d'au-delà du théâtre, d'un lieu où il est difficile de faire le départ entre l'esthétique et l'ontologique [...] le théâtre, pour lui, est second, il n'est que le support — mais le plus adéquat qu'il ait trouvé — pour transmettre une expérience intérieure, celle de l'absence et de la solitude. » (« Introduction », dans GENET (Jean), *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. XL. Désormais : TC)

⁷ Qu'on songe à l'exergue des *Nègres* : « Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? et d'abord, c'est de quelle couleur ? » Sous le couvert d'une apparente boutade, Genet ne livre-t-il pas très précisément le principe même de la pièce, à savoir qu'un Noir n'existe pas, étant d'emblée un signe ?

⁸ LACAN (Jacques), *Le Séminaire, livre V : Les formations de l'inconscient*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 1998, p. 263. Ce texte avait été publié auparavant dans le *Magazine littéraire*, n° 313, septembre 1993, pp. 53-57.

même si son propos est, à l'évidence, parodique et provocant (mais sans doute sa force parodique tient-elle à cette rigueur même), Genet tire toutes les conséquences de cette inféodation, en réduisant la légitimité des grandes figures qui régissent l'ordre social à un seul critère : la lignée dans laquelle elles s'inscrivent. Être évêque, juge ou général, ce n'est pas essentiellement une affaire de mérite personnel ; ce n'est pas non plus une fonction arbitrairement concédée par des semblables ; c'est d'abord et avant tout un héritage : par la parure qu'elle revêt, la figure prend place dans une lignée d'« ancêtres illustres » (TC, p. 303), dans une chaîne qui métonymiquement, de signifiant en signifiant, renvoie à un Signifiant premier, qui doit bien être fondé, causé quant à lui.

Tout le théâtre de Genet tend ainsi à montrer que — parce qu'elle est structurée par le langage, parce qu'elle est soumise à la loi du signifiant (qui régit la condition de l'homme en tant qu'être parlant) et que, par définition, un signifiant n'a de valeur de représentation que dans son rapport à d'autres signifiants — la civilisation ne se soutient que de la fiction d'une origine consistante, dont l'Autre détient le Signifiant :

Confronté au défaut essentiel de l'Autre du langage, c'est-à-dire au défaut d'une cause première, le recours ordinaire de l'homme consiste à mettre à cette place un objet idéalisé, élu comme semblant de la Chose perdue. Au nom de ce principe, la civilisation se présente comme un système de conventions, définissant le sacré, le juste, le décent, le « bienséant », caractère qui lui donne statut de fiction à laquelle nous accordons cependant une croyance sans réserve⁹.

Fiction, car ce point fondateur manque irréductiblement : « Ce point d'où surgit qu'il y a du signifiant est celui qui, en un sens, ne saurait être signifié. C'est ce que j'appelle le point manque-de-signifiant¹⁰. » C'est ce qu'illustre, selon Lacan, *Le Marchand de Venise*, « pièce bien faite pour nous rappeler que la loi de la dette et du don — ce fait social total [...] — ne prend son poids d'aucun élément que nous puissions considérer comme un tiers [...], mais que l'enjeu du pacte ne peut être et n'est que cette livre de chair, à prélever, comme dit le texte du *Marchand*, tout près du cœur¹¹. » C'est ce que démontre plus encore, selon Lacan, le fait que toute la question de la connaissance et du désir qui la soutient renvoie inéluctablement à ce qui en est le point aveugle : cette cause que « le mouvement soutenu de tout le progrès critique de la philosophie occidentale » aura consisté à réduire et à

⁹ REY-FLAUD (Henri), *L'Éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*. Paris, Seuil (coll. Champ freudien), 1996, p. 194.

¹⁰ LACAN (Jacques), *Le Séminaire. Livre X : L'angoisse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 2004, p. 159.

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

justifier, mais en vain. « Partout, selon Lacan, la cause s'avère irréfutable, irréductible, presque insaisissable à la critique ¹². » D'où le relais indispensable de la croyance : pour que les idéaux partagés, qui organisent la civilisation et, en particulier, l'ordre socio-politique, tiennent, consistent, il faut faire crédit à l'Autre de ce savoir fondateur.

Le principe singulier de la dramaturgie de Genet peut être saisi dans ce cadre. Genet ne s'intéresse guère à la dialectique imaginaire de l'être et du paraître, de la personne et de la fonction, à la correspondance entre les idéaux et ceux qui les représentent et prétendent agir en leur nom ; il interroge ce qui fonde ces idéaux eux-mêmes, cette Cause à la fois supposée et manquante. C'est la conscience aiguë de ce manque qui le conduit à renouer avec le grand thème baroque du *theatrum mundi* : sur la scène de ce monde sans fondement, ne peuvent régner que des semblants. Ce travail de remontée vers la Cause s'incarne dans le refus obstiné d'oublier que la Cause manque et d'entrer consécutivement dans le régime de la croyance, qui constitue la réalité et cimente la communauté des hommes. D'où la position d'exclusion adoptée par Genet, qui s'attache moins à contester les idéaux partagés (qu'il reconnaîtrait par là même) ou à les confronter à d'autres idéaux qu'à en sonder l'inconsistance de l'extérieur — à l'image des personnages qui, dans les derniers tableaux des *Paravents*, rejoignent l'espace des Morts et découvrent, étonnés et amusés, l'envers du décor : « Et on fait tant d'histoires ! » (TC, p. 694 : la même scène se répète à de nombreuses reprises)

Ce principe fondamental permet aussi de comprendre pourquoi, en un paradoxe qui n'est qu'apparent, Genet fait de la « glorification de l'Image et du Reflet » (*Comment jouer « Le Balcon »*), but avoué de son théâtre, une entreprise de vérité, la seule possible. Il s'agit moins de se complaire dans un monde d'illusions ou de souligner le caractère fictif de la réalité (même si sa recherche produit un tel effet, réduisant par contraste toute réalité à des semblants) que de remonter vers le signifiant de la Cause. Telle est précisément la fonction que Genet confère à l'art dans les textes théoriques et critiques contemporains de son théâtre ¹³ : « On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir aussi furieusement sur l'apparence visible, se serait employé à s'en défaire, non seulement à refuser toute action sur elle, mais à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-même,

¹² *Ibid.*, p. 249.

¹³ En particulier : *Le Funambule* (1957), *L'Atelier d'Alberto Giacometti* (1957) et *Le Secret de Rembrandt* (1958).

à partir de quoi eût été possible une aventure humaine toute différente¹⁴. » Or, si les arts du spectacle participent à cette recherche, c'est moins par le biais d'un travail de soustraction aux apparences que par une traversée de celles-ci, visant à remonter la chaîne symbolique jusqu'à l'image essentielle. Le Funambule, par exemple, « c'est Narcisse qui danse » ; il n'était rien avant d'entrer en piste, « tristement épars dans [s]es gestes quotidiens », mais sur son fil il devient « un amant solitaire à la poursuite de son image qui se sauve et s'évanouit sur un fil de fer. » (TC, pp. 828-829)

Cette conception de l'art est explicitement mise en scène — sous une forme parodique (on verra pourquoi) — et véritablement expliquée dans *Le Balcon*. On y découvre des bourgeois qui viennent dans cette maison d'illusions pour y tenir différents rôles sociaux bien institués (mais pas nécessairement légitimés : on joue à être juge, évêque, général, mais aussi mendiant). Dans les trois premiers tableaux, les personnages qui jouent successivement l'Évêque, le Juge et le Général commentent leur présence en ce lieu, définissent la nature du petit théâtre auquel ils se livrent et la jouissance qu'ils en retirent. Face au miroir — qui doit lui révéler la vérité, comme dans *La Belle au bois dormant* : toujours la « glorification de l'image et du reflet » —, l'Évêque s'« interroge » (TC, p. 269) ainsi rétrospectivement sur le sens de la séance qui se termine. Genet précise qu'il parle « *d'un ton très précis, comme s'il poursuivait un raisonnement logique* » (TC, p. 268). Et c'est en effet une minutieuse analyse qu'il nous propose de ce que c'est qu'être évêque. Dépassant l'opposition de la personne et de la fonction, il en vient à ne se réclamer que de l'image originelle à laquelle il s'agit, pour être évêque, de s'identifier :

La majesté, la dignité, illuminant ma personne, n'ont pas leur source dans les attributions de ma fonction. — Non plus, ciel ! que dans mes mérites personnels. — La majesté, la dignité qui m'illuminent viennent d'un éclat plus mystérieux : c'est que l'évêque me précède. Te l'ai-je bien dit, miroir, image dorée, ornée comme une boîte de cigares mexicains ? Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... (TC, p. 269)

Ce que révèle ce miroir baroque, c'est bien l'image de la Cause perdue, où réside l'être de l'évêque. En se faisant acteur, l'Évêque vise la pure image, en vue de restaurer l'identité entre l'être et l'existence, d'échapper à la division subjective. Ainsi, se parer, ce n'est pas ici se travestir, mais bien se reconquérir : « Ornaments, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place

¹⁴ *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Repris dans : *Œuvres complètes*, V. Paris, Gallimard, 1979, p. 41.

forte d'où je fus chassé. » (TC, p. 269) Il n'en va pas autrement pour le Général, dont le scénario aboutit à « cette minute proche de la mort... où je ne serai rien, mais reflétée à l'infini dans ces miroirs, que mon image... » (TC, p. 283)

Le théâtre de Genet s'ancre donc dans une esthétique pour ainsi dire platonicienne, qui s'exprime chez lui par la référence, fréquente, à Mallarmé. Ainsi écrit-il dans *Le Funambule* : « vous avez compris que chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose. C'est en toi-même enfin que durant quelques minutes le spectacle te change. Ton bref tombeau nous illumine. À la fois tu y es enfermé et ton image ne cesse de s'en échapper. La merveille serait que vous ayez le pouvoir de vous fixer là, à la fois sur la piste et au ciel, sous forme de constellation. » (TC, p. 833) L'organisation du Grand Balcon (c'est le nom de la maison d'illusions), ce qu'on pourrait appeler son esthétique, prend dans cette perspective toute sa cohérence. Premièrement, il faudrait pouvoir « fixer » l'image pour atteindre la dignité définitive ; cet espoir irréalisable se traduit, dans *Le Balcon*, par l'attention accordée au respect du scénario : l'illusion exige la répétition à l'identique d'un scénario immuable, parfaitement réglé. Deuxièmement, la jouissance promise par la maison — qui reste bien un bordel, Genet prend soin de nous le rappeler constamment — est inséparable de cette remontée vers la Cause, de sa restauration cérémoniellement provoquée. Cela apparaît de façon tout à fait explicite dans « *Elle* », une pièce contemporaine du *Balcon*¹⁵, construite sur le même modèle. Dans un salon du Vatican, un photographe attend le Pape, c'est-à-dire « Elle », Sa Sainteté, pour en faire une série de portraits, qui seront distribués dans le monde entier. Avant l'arrivée du Pape survient un cardinal, que le Photographe salue « avec beaucoup de dignité » (TC, p. 454), comme s'en réjouit l'Huissier. Le Photographe explique alors le « plaisir » que lui a procuré ce geste :

Oui, du plaisir. Je me sens tout à coup soulagé d'avoir pu accomplir un geste qui me restituait à un mode cérémonieux, donc définitif. Car je l'ai fait cérémonieusement. Un instant, j'ai été détaché du temps. Comme une petite mort a eu lieu (TC, p. 455).

Ainsi la jouissance (la « petite mort ») est-elle indissociable de ce mouvement vers la Cause, et c'est pourquoi — troisième point — il importe que ce travail de l'apparence, de l'illusion, s'origine — ce qui peut paraître pour le moins contradictoire à première vue — dans le réel de l'acte ou du corps, dans cette « livre de chair » évoquée par Shakespeare : parce que

¹⁵ Genet s'est détourné de ce texte avant de le publier et ne l'a pas tout à fait achevé (il manque le « chant II des Sanglots du Pape »). Il avait autorisé Marc Barbezat à le publier après sa mort. Cf. notice dans TC, pp. 1177-1183.

l'Évêque n'existe que par la Pécheresse, il faut qu'elle commette réellement les péchés qu'elle confesse et parce que le Juge n'existe que par la Voleuse (« Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse », TC, p. 275), il faut que le Bourreau la cogne pour de bon et que de vraies larmes jaillissent de ses « beaux yeux » (TC, p. 272). Telle est du moins l'illusion à laquelle succombent les clients du Grand Balcon, car, ce que la pièce démontre, c'est que la Cause manque irréductiblement et que le principe commun à ces petits rituels n'est autre que la mort : l'image glorifiée apparaît « dans le soleil terrible du plaisir et de la mort » (TC, p. 304), comme le dit le Chef de la police. Enfin, ce principe qui régit toute l'esthétique de Genet permet de comprendre l'importance qu'il accorde à la solitude : la condition de l'acte esthétique, c'est de se soustraire au regard de l'Autre, regard nécessairement aliénant qui nous confine dans le semblant. Un évêque en fonction se conforme à ce que l'on attend de lui et s'éloigne par là même « de la dignité définitive d'évêque » (TC, p. 268), c'est pourquoi l'Évêque s'attache à « détruire toute fonction » (TC, p. 269). Aussi Genet confère-t-il à l'art cette mission — éminemment paradoxale pour le théâtre et tous les arts du spectacle — de produire une image conçue pour n'être pas vue. Ceci explique l'extrême virulence de sa critique à l'égard du théâtre de son époque et, en particulier, du « métier d'acteur », « commandé par la reconnaissance non désespérée mais complaisante du monde » (*Lettre à Jean-Jacques Pauvert*, TC, p. 816) et permet également de comprendre pourquoi la liturgie se présente à ses yeux comme le modèle théâtral à suivre, elle qui offre à contempler aux fidèles, qui ne la regardent pas (« toutes les têtes sont inclinées », TC, p. 817), l'hostie, le signe de la Cause.

Le modèle théologico-politique

Si la dialectique de la Cause et des semblants permet de saisir la singularité et la cohérence remarquable de l'esthétique de Genet, elle permet également de comprendre la valeur radiographique de son œuvre et sa force de provocation : soumettre l'ordre social contemporain à ce principe esthétique a pour effet d'en révéler un point aveugle fondamental. Contre l'illusion de l'autonomie, idéal des sociétés modernes post-révolutionnaires, Genet tend à affirmer la permanence d'un modèle d'organisation sociopolitique dont la légitimité n'est assurée que par un signifiant extérieur au système, un modèle qui requiert donc la croyance de la communauté. Mais il souligne en même temps que les conditions de mise en œuvre d'un tel modèle ont été inéluctablement abolies — et il en tire une conclusion radicale pour ce qui concerne le théâtre :

Un théâtre clandestin, où l'on viendrait en secret, la nuit et masqué, un théâtre dans les catacombes serait encore possible. Il suffirait de découvrir — ou de créer — l'Ennemi commun, puis la Patrie à préserver ou à retrouver. Je ne sais ce que sera le théâtre dans un monde socialiste, je comprends mieux ce qu'il serait chez les Mau-Mau, mais dans le monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle il ne peut que raffiner dans la « réflexion » de comédie de comédie, de reflet de reflet qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité. Si l'on a choisi de se regarder mourir délicieusement, il faut poursuivre avec rigueur, et les ordonner, les symboles funèbres. [...] Pour moi, l'Ennemi ne sera jamais nulle part, il n'existera plus de Patrie, fût-elle abstraite ou intéressante. (« Lettre à Jean-Jacques Pauvert », TC, p. 818)

Ici réside le paradoxe central du projet théâtral de Genet : il se donne pour fonction de renouer avec le signifiant de la Cause, mais théorise simultanément l'impossibilité de toute croyance en celle-ci (ni Patrie ni Ennemi) dans l'état actuel de la civilisation (par opposition aux Mau-Mau voire au monde socialiste). Il ne reste dès lors qu'à célébrer indéfiniment l'abolition de la Cause en exhibant un monde fondé sur rien, reflet d'un reflet. Par là même, le théâtre de Genet situe l'homme contemporain dans une position structurellement bancal, dès lors qu'il continue de dépendre d'une Cause manquante tout en déniait celle-ci illusoirement, tout en refusant de souscrire au régime de la croyance (pas nécessairement religieuse), par l'effet d'une profonde « dégradation de la culture », des « rapports, pourtant fondamentaux, de l'homme et de la parole »¹⁶, autrement dit, de la fonction de la loi symbolique.

Contre cette dénégation jugée illusoire, du *Balcon* aux *Paravents*, tout le théâtre de Genet tend à prouver (car il s'agit évidemment d'une proposition polémique) que notre société continue de se fonder sur un modèle qu'on peut qualifier, avec Louis Marin, de théologico-politique¹⁷. Parce qu'il en interroge les fondements, ce théâtre montre que, en ultime analyse, seule la référence à un tel modèle — mais une référence non reconnue, déniée — continue de rendre consistante la communauté des hommes (au travers des idéaux partagés) et de supporter les institutions qui la régissent.

Si l'on en croit Louis Marin, le modèle théologico-politique fonde la légitimité du pouvoir sur une théorie du signe : il « articule pouvoir et représentation », au point d'instaurer, dans sa version la plus aboutie (c'est-à-dire sous Louis XIV), une « exacte réversibilité » entre le roi et sa représenta-

¹⁶ LACAN (Jacques), *Le Séminaire, livre V, op. cit.*, pp. 264-265.

¹⁷ Louis Marin s'est intéressé à cette question dans plusieurs essais. Je m'inspire en particulier de son article : « Le Corps glorieux du Roi et son portrait », repris dans *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 195-225.

tion¹⁸. Tel serait précisément le rôle du fameux *Portrait de Louis XIV* par Hyacinthe Rigaud : convertir le roi en Roi, la personne royale en pur insigne de la royauté. Marin montre ainsi que ce tableau obéit à une stratégie visant à lui conférer un effet performatif précis : instituer la royauté par sa représentation¹⁹. En témoigne notamment la pose particulière du roi, qui souligne sa présence : dans ce mouvement tournant suspendu, ce qui est visé, c'est « l'extrême densité d'un moment » où le roi surprend sa propre image royale et « présente sa propre présence » :

Il montre, il présente son corps comme signe et insigne, il pro-fère dans la présence réelle du portrait, son nom, le nom (du) Roi, la nomination-nom : « le Roi ! ». ²⁰

Ainsi le roi se fait signe (il est le roi et rien que le roi, incomparable, non soumis à la métonymie) en se réclamant exclusivement, pour légitimer son pouvoir, de ce qui le fonde, le cause : son nom, la lignée des Louis, qui le fait remonter au premier des Louis et l'institue monarque de droit divin. L'exercice de la fonction compte, quant à lui, pour rien :

Le Roi en majesté ne règne pas, ne gouverne pas : le montrent assez main de justice et couronne déposées sur le tabouret et sceptre renversé tenu comme canne de danse. Mais pour régner et gouverner, il n'est que de se présenter en représentation ; il n'est que de se proférer dans le nom « Roi ! », car cette présence en représentation et en nomination est la souveraineté même dans son autorité et sa légitimité. ²¹

Les premiers tableaux du *Balcon* offrent une réactualisation précise de ce modèle théologico-politique et de l'articulation du pouvoir et de la représentation qui le définit. Mais, le faisant passer par le prisme de la comédie, ils en donnent évidemment une version totalement dégradée : le dernier refuge de cette remontée vers la Cause, c'est la maison d'illusions ! — ce que Genet ne manque pas de rappeler au spectateur, en exhibant les accessoires et comportements convenus, jupons de dentelles, fouets, interventions de la maquerelle et passages à la caisse. Par cette mise en scène, Genet souligne tout à la fois la permanence — mais non sue, non reconnue — et la dépravation de ce modèle, les effets de porte-à-faux qui en découlent et les réactions diverses que suscite cet état de choses. C'est ainsi que, en mettant en scène de façon très critique différents traitements de l'ordre symbolique (cf. *infra*), sans parler donc sur un mode référentiel, réaliste, de questions d'actualité, Genet interroge les discours du temps. Il l'a d'ailleurs dit lui-même tout à fait

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ Il s'agit bien d'un effet visé, auquel le spectateur peut évidemment se soustraire : rien ne peut empêcher de produire une autre interprétation du portrait...

²⁰ *Ibid.*, p. 212.

²¹ *Ibid.*, p. 212.

clairement dans *Comment jouer « Le Balcon »*, en réaction contre certaines interprétations de sa pièce :

Encore une chose : ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est — elle sera donc jouée comme — la glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification — satirique ou non — apparaîtra seulement dans ce cas. (TC, p. 260)

Dans son théâtre, Genet interroge l'assujettissement de l'homme à l'ordre symbolique et particulièrement ses effets sociopolitiques : parce que pouvoir et représentation sont liés, son travail peut produire des significations critiques (satiriques), mais elles ne seront que la conséquence de son œuvre, non son objet.

C'est dans ce cadre que l'intervention des photographes prend tout son sens. Elle va de pair avec la mise en scène d'une position nouvelle, qui se distingue des deux autres positions présentées dans la première partie de la pièce. Les quatre premiers tableaux de la pièce se déroulent à l'intérieur du Grand Balcon et présentent, nous l'avons vu, une version très parodique du modèle théologico-politique, qui semble ne se maintenir que sous une forme très dégradée et, pour tout dire, perverse. Des petits bourgeois viennent y jouer en occupant sur le mode fictif des positions de pouvoir. On ne joue pas cependant, dans ce petit théâtre, la carte du réalisme : il ne s'agit pas de se prendre pour un évêque, un juge ou un général *véritables* (c'est-à-dire en fonction), ce qui reviendrait à reconnaître que la Cause manque et à lui trouver des substituts dans l'imaginaire (la gloire, la reconnaissance institutionnelle, la richesse, la puissance, etc.). Il s'agit au contraire de respecter un cérémonial strictement réglé pour s'identifier à une image donnée et immuable, c'est-à-dire d'élire un fétiche, qui a pour fonction de dénier l'absence de la Cause (c'est pourquoi je parle d'une mise en scène perverse). Les clients du Grand Balcon pervertissent le modèle théologico-politique : en se parant, ils ne se soumettent pas simplement à la loi du symbolique, ils ne font pas « crédit à l'Autre du signifiant de la Cause »²² ; ils restaurent une loi vidée de sens, une pure forme, à laquelle il s'agit de correspondre, mais sans y adhérer, sans l'éprouver personnellement. L'éthique, ici, se réduit à l'étiquette²³ et repose sur une croyance dépravée, croyance coupée des affects et des sentiments, croyance qui ne suppose pas de faire crédit à l'Autre, qui n'a pas pour corrélat de diviser le sujet.

La question de la croyance, ainsi conçue, est peut-être la grande question de Genet : quelle société est encore possible lorsque la croyance

²² REY-FLAUD (Henri), *op. cit.*, p. 195.

²³ *Ibid.*, p. 198.

(comme structure s'entend : nécessité de faire crédit à l'Autre de la Cause manquante) fait défaut ? Une première réponse possible est celle du Grand Balcon, réponse dont Genet suggère qu'elle caractérise la société contemporaine. Il crée en effet un dispositif scénique qui situe le public dans la position de Madame Irma, spectatrice mais aussi productrice de ce rapport adultéré à la Loi, puisque c'est elle qui met au point tous les petits rituels que ses clients lui commandent. Ainsi la présentation des décors des premiers tableaux révèle-t-elle que la scène est construite comme un *panopticon* : au milieu des chambres capitonnées et isolées autant que faire se peut, se trouve la chambre d'Irma, représentée sur scène une première fois au cinquième tableau. On y « trouve un appareil à l'aide duquel Irma peut voir ce qui se passe dans ses salons » (TC, p. 285). Or tout un système de miroirs (évoqué dans les didascalies liminaires des trois premiers tableaux et du cinquième) instaure une relation d'équivalence entre les positions d'Irma et du public. Dans les trois premiers tableaux, « un miroir — dont le cadre est doré et sculpté — reflète un lit défait qui, si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre. » (TC, p. 264) Jouant sur la perspective qui régit le théâtre à l'italienne, Genet crée un effet d'anamorphose (c'est-à-dire une perspective dépravée²⁴) qui permet, pour ainsi dire, de mettre le public dans ce lit, ce lit dont on apprend ensuite qu'il n'est autre que celui d'Irma : « La chambre d'Irma. Très élégante. C'est la chambre même qu'on voyait reflétée dans les miroirs aux trois premiers tableaux. » (TC, p. 285) Cet effet d'identification est souligné encore à la fin de la pièce, lorsque Irma s'adresse au public comme à ses clients : « il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... » (TC, p. 350) Par ce procédé, le Grand Balcon devient, comme le dit Lacan, l'expression de « ce que, dans un langage dru, nous pouvons, aux jours du grand désordre, appeler le bordel dans lequel nous vivons. »²⁵

Les choses n'en restent cependant pas là, car, comme dans toutes les pièces de Genet, apparaît un principe de contestation de cette dégradation de l'ordre symbolique : dans *Le Balcon*, comme dans *Les Paravents*, c'est un soulèvement révolutionnaire qui incarne ce principe. Dès les premiers tableaux, on apprend que la menace gronde au-dehors, que la ville est en ébullition : les révolutionnaires prennent pour cible le Palais Royal, mais aussi, si l'on en croit Irma, le Grand Balcon : « Il me semble que la révolte n'a pas pour but la prise du Palais-Royal mais le saccage de mes salons. » (TC, p. 288) Le rapprochement n'est évidemment pas fortuit et il est

²⁴ Cf. BALTRUSAITIS (Jurgis), *Les Perspectives dépravées, II. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris, Flammarion (coll. Champs, 623), 1996, 313 p.

²⁵ *Op. cit.*, p. 264.

d'ailleurs filé tout au long de la pièce, le Grand Balcon étant à la fois le miroir parodique du Palais Royal et l'expression condensée du modèle théologico-politique qui le sous-tend. La position révolutionnaire représente quant à elle très explicitement, au départ tout au moins, l'espoir de renverser ce modèle théologico-politique, dont le Grand Balcon est le dernier rempart (même pervers), pour inventer un ordre social qui ne soit pas soumis à l'ordre symbolique :

La ville est en révolution, et toutes ces dames s'attendent à périr en beauté, massacrées par les brunes et vertueuses ouvrières qui sont ici censées représenter l'homme entier, l'homme réel, celui qui ne doute pas que son désir peut arriver à avènement, à se faire valoir comme tel et d'une façon harmonieuse.²⁶

À une telle position, qui revient à dénier purement et simplement l'assujettissement du social au langage sur lequel il ne cesse d'insister, Genet ne peut évidemment adhérer : un tel refoulement ne peut, à ses yeux, que confiner l'homme dans des semblants codifiés et inconsistants. Aussi, dans *Le Balcon* comme dans *Les Paravents*, l'évolution du conflit tend-elle à démontrer que l'exigence révolutionnaire est régie par la même loi théologico-politique que le régime qu'elle conteste. Au sixième tableau, Chantal, ancienne fille d'Irma, se voit promue au rang d'emblème de la Révolution et Roger, le chef des révolutionnaires, analyse alors très lucidement la situation :

C'est pour lutter contre une image que Chantal s'est figée en image. La lutte ne se passe plus dans la réalité, mais en champ clos. Sur champ d'azur. C'est le combat des allégories. Ni les uns ni les autres nous ne voyons plus les raisons de notre révolte. (TC, p. 312)

Même du côté de la révolution, la cause se dérobe et en vient à faire défaut. C'est alors que, comme au Grand Balcon, la parure vient seule suppléer l'absence de fondement ressentie : Chantal, telle *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, est « louée » par Roger contre « cent terrassières » (TC, p. 313). Le conflit s'est déplacé sur le terrain fétichiste de l'emblème (le vocabulaire héraldique le souligne assez) ; il se dénoue au huitième tableau avec le meurtre de Chantal par les figures du Grand Balcon, au profit donc d'une apparente restauration.

²⁶ LACAN (Jacques), *Le Séminaire, livre V, op. cit.*, p. 266.

L'apparition des photographes

Le neuvième et dernier tableau du *Balcon* est tout entier placé sous le signe des photographes, qui sont présents dès l'ouverture du rideau et ne quittent plus la scène jusqu'à la fin. Leur présence n'a rien de surprenant dans une pièce qui se veut « glorification de l'Image et du Reflet » : ils pourraient fort bien faire office d'emblèmes de la restauration annoncée au tableau précédent. Je voudrais soutenir une autre hypothèse et montrer que leur apparition va à vrai dire de pair avec la mise en scène critique d'un nouveau traitement des rapports entre pouvoir et représentation, d'une nouvelle position à l'égard de cette emprise du symbolique sur le politique.

Autant Genet relativise jusqu'à l'abolir l'opposition entre le régime en place et l'insurrection, autant il semble suggérer que la restauration de l'ancien régime consécutive au meurtre de Chantal s'accompagne, contre toute apparence, d'une véritable transformation. Celle-ci est incarnée par un nouveau personnage : l'Envoyé de la Cour. Lorsqu'il apparaît au septième tableau, il commence par faire le point sur la situation, soulignant sans ambiguïté la déroute du régime en place : « Le prélat, dit-on, aurait été décapité. L'archevêché est saccagé. Le Palais de justice, l'état-major sont en déroute... » (TC, p. 316) Mais il entend néanmoins sauver le régime, car la reine, même « cuite et en bouillie » (TC, p. 320), même écrasée sous les décombres du palais, est immortelle : « Et mort, ce phénix saurait s'envoler des cendres d'un palais royal. » (TC, pp. 319-320) Si la « Reine est morte... vive la Reine » (TC, p. 320) : il demande donc à Irma de prendre sa place et parvient à la convaincre d'accepter. Or c'est précisément cette péripétie qui inaugure le véritable changement de régime, comme le suggère Genet dans son traitement des costumes. À partir de l'apparition de l'Envoyé, les figures du Grand Balcon portent les mêmes costumes d'apparat, mais déchirés : loin d'être anodin, ce procédé scénique (qu'on retrouve d'ailleurs dans *Les Paravents*, où Warda déchire elle-même la parure grandiose qu'elle s'est patiemment construite au moment où elle se voit prise, contre son gré, dans le jeu de la révolte) désigne l'altération profonde des rapports entre pouvoir et représentation qui a eu lieu à l'occasion de l'avènement des figures au pouvoir effectif, pour reprendre le terme de Genet :

L'ÉVÊQUE : Pour moi, chef symbolique de l'Église de ce pays, j'en veux devenir le chef effectif. Au lieu de bénir, bénir et bénir jusqu'à plus soif, je vais signer des décrets et nommer des curés. (TC, p. 326)

Aussi cet avènement est-il vécu moins comme un accomplissement que comme une chute :

L'ÉVÊQUE : [...] nous pouvions être juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable, sans malheur, vous nous avez tirés brutalement. (TC, p. 334)

Le geste, la parure, le jeu, qui offraient une voie d'accès à l'être, reçoivent désormais un tout autre statut et le Grand Balcon fait ainsi figure de Paradis perdu. En passant de l'ordre du « symbolique » à celui de l'« effectif », les figures ont renoncé à correspondre au signifiant de la Cause. À la quête de la « dignité définitive » se substitue l'exercice de la fonction dans l'espace de la réalité, donc des semblants ; à l'exigence de solitude, celle de la plus grande publicité, donc de l'aliénation. Par conséquent, la sémiologie spécifique qui sous-tendait le régime théologico-politique s'effondre au profit d'un retour à la dialectique classique de l'être et du paraître : la parure n'est plus que déguisement, le manteau d'hermine, une « peau de lapin » et les figures, des « pantins » (TC, p. 333) ! Dans le même temps s'impose une nouvelle théorie des rapports entre pouvoir et représentation : elle est soutenue par l'Envoyé de la Cour, qui est significativement le seul parmi les personnages liés à l'ancien régime qui échappe à cette dégradation : « *Lui seul est en bonne condition* », précise Genet (TC, p. 315). C'est de cette nouvelle position, qu'on pourrait qualifier d'« athéologico-politique », que les photographes sont les agents.

D'emblée présenté comme un manipulateur agissant de façon parfaitement maîtrisée, l'Envoyé est peut-être le seul personnage de Genet qui soit un caractère : « *toujours le ton casse-couilles. Qui sait tout depuis ses langes* », précise par exemple une didascalie (TC, p. 329). Face aux événements qui ébranlent le régime (la mort de la Reine, la chute du Palais...), il ne manifeste aucune émotion, à la différence des personnages du Grand Balcon. Le dialogue qui se noue entre eux met clairement en exergue la spécificité de la position qu'il occupe. Par exemple, lorsque le Chef de la Police (qui demeure très attaché au modèle théologico-politique : son rêve le plus cher n'est-il pas de se voir enfin représenté ?) s'inquiète du sort de la Reine, figure idéalisée à laquelle il a voué sa vie, l'Envoyé ne lui répond qu'en affichant le profond mépris qu'il ressent pour cette croyance à ses yeux totalement illusoire :

L'ENVOYÉ, *au Chef de la police* : Si vous tenez à sauver la Reine — et plus loin qu'elle notre drapeau, et toutes ses franges d'or, et son aigle, ses cordes, et sa hampe, voulez-vous me les décrire ?

LE CHEF DE LA POLICE : Jusqu'à présent, j'ai admirablement servi ce que vous dites, et sans me soucier d'en connaître autre chose que ce que je voyais. Je continuerai. [...]

L'ENVOYÉ : pour sauver quoi ? (*Un temps.*) Vous ne répondez pas ? Cela vous gênerait de voir juste ? De poser un regard tranquille sur le

monde et d'accepter la responsabilité de votre regard, quoi qu'il vît. (TC, pp. 318-319)

À la position idéaliste du Chef et des figures, l'Envoyé oppose une attitude strictement pragmatique et constative : il s'agit de voir et d'accepter le monde tel qu'il est et comme il va, c'est-à-dire sans Cause. L'Envoyé n'est ni du côté de l'oubli de la perte, du refoulement qui permet au sujet de se réaliser dans l'imaginaire, dans les semblants auxquels il croit et qu'il partage avec la communauté, ni du côté de la nostalgie de la Cause, qui caractérise le Grand Balcon. Posant « un regard tranquille sur le monde », l'Envoyé a conclu que rien ne le fonde et a choisi dès lors de ne pas se préoccuper de ce qui le cause. Son projet est athéologico-politique en ce sens : il ne consiste pas à restaurer un pouvoir légitime, mais bien à imposer, non sans cynisme ! une pure image, pour autant qu'elle soit efficace.

C'est précisément dans ce cadre qu'interviennent les photographes, au neuvième tableau, qui se déroule dans la chambre d'Irma :

Trois appareils photographiques sur pied sont installés. Auprès de chaque appareil un photographe, qui est un jeune homme très déluré d'aspect, blouson noir et blue-jeans collants. Visages ironiques. (TC, p. 325)

Présents tout au long de ce tableau, les photographes ont pour mission de « noyer le monde » sous les images (TC, p. 327). On pourrait penser qu'ils rétablissent ainsi le règne du symbolique contre la tentation de l'« effectif ». Mais, à vrai dire, leur intervention se traduit par l'instauration d'une nouvelle logique du signe, au point que c'est plutôt un rapport d'opposition qui s'établit entre ce neuvième tableau et les trois premiers. Dans le régime athéologico-politique qu'ils représentent, la production de l'image n'a plus pour fonction de dénier, sur le mode fétichiste, l'absence de la Cause, mais bien d'en tirer profit. Pour illustrer ceci, je ne retiendrai qu'un exemple précis, mais un exemple étonnant et significatif. Nous sommes au début du neuvième tableau, pendant une séance de pose :

L'ÉVÊQUE, *au premier photographe* : [...] Maintenant, il faudrait inonder le monde de mon image alors que je reçois l'eucharistie. Hélas, nous n'avons pas d'hostie sous la main...

LE PREMIER PHOTOGRAPHE : Faites-nous confiance, monseigneur. Dans la corporation, il y a de la ressource. (*Il appelle.*) Monsieur le Procureur ? (*Le Juge approche.*) Pour un chouette de cliché, vous me prêtez votre main une minute (*d'autorité il le prend par la main et le place*), mais que votre main seule paraisse... Là... retroussez un peu votre manche... au-dessus de la langue de Monseigneur vous allez tenir... (*Il cherche dans sa poche. À l'Évêque :*) Tirez la langue. Plus grand. Bien. (*Il cherche toujours dans ses poches. Un éclair de magnésium : c'est le Général qu'on vient de photographier, et qui se relève.*) Merde ! J'ai rien

du tout ! (Il regarde autour de lui. À l'Évêque :) Ne bougez pas, c'est parfait. Vous permettez ?

Sans attendre la réponse il retire de l'orbite du Général son monocle, revient au groupe formé par l'Évêque et le Juge. Il oblige le Juge à tenir le monocle au-dessus de la langue de l'Évêque, comme s'il s'agissait d'une hostie, et il court à son appareil. Un éclair de magnésium. (p. 329)

Extrêmement condensée, cette scène appelle une interprétation à — au moins — deux niveaux. Premièrement, elle montre comment les photographes manipulent les images en faisant poser les figures dans des postures susceptibles d'imposer leur autorité (mais non leur légitimité !). L'image ne fait plus signe vers un Signifiant premier ; entièrement factice, elle ne compte que par l'effet de leurre qu'elle produit, puisqu'elle n'a d'autre but que de tromper l'autre (le semblable) auquel elle s'adresse. Deuxièmement, l'objet même de la tromperie, c'est-à-dire la substitution du monocle à l'hostie, n'est certainement pas anodin, surtout quand on se souvient de la valeur emblématique que Genet lui-même reconnaît à l'eucharistie : par une intuition assez remarquable, Genet confronte à vrai dire, l'air de rien, deux régimes du signe radicalement différents, celui de la parole et celui de l'image.

Comme le rappelle Boris Bobrinskoy, dans la tradition chrétienne, le sacrement de l'Eucharistie signifie notamment que « depuis l'Incarnation du Verbe éternel et depuis la Pentecôte de l'Esprit, il n'y a plus de distance entre le mystère de la Trinité et la destinée de l'homme »²⁷. L'Eucharistie est fondamentalement liée au mystère de l'Incarnation et le lien qu'elle instaure entre le Verbe et l'homme s'opère dans la double action de l'Esprit-Saint, qui « est présent dans l'homme mais [...] d'une manière infuse, d'une manière inexprimable, d'une manière dont le langage ne peut pas rendre compte », et du Christ, qui « s'incarne dans la Parole, est présent dans les éléments eucharistiques, par lesquels il nous assimile à lui-même »²⁸. D'autre part, l'Eucharistie relève aussi de l'invocation, comme en témoigne la prière eucharistique du Notre Père : « Le "Notre Père" est bien, avec la communion, le point culminant du mystère eucharistique, où l'Église se constitue dans une attitude filiale »²⁹. Par ce double aspect, l'eucharistie est — fondamentalement (mais pas pour autant exclusivement) — « célébration de la parole »³⁰ : elle signifie le corps du Christ, lui-même habité par la parole divine, parole

²⁷ BOBRINSKOY (Boris), *Le Mystère de la Trinité. Cours de théologie orthodoxe*. Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 168.

²⁸ *Ibid.*, pp 191-192.

²⁹ *Ibid.*, p 169.

³⁰ *Ibid.*, p 181.

dont l'énonciateur demeure en position de Cause, hors de toute atteinte. De ce point de vue, on peut affirmer qu'en substituant un monocle (qui plus est de pacotille) à l'hostie, le Photographe commet un lapsus hautement révélateur : signe de l'œil, qu'il représente à la façon d'une prothèse, le monocle sacralise, non plus le corps habité par la parole, mais bien l'image et l'enfermement dans le visible qu'elle induit. Dans l'eucharistie, l'hostie ne ressemble pas à ce qu'elle signifie, car elle est le signifiant d'une Cause irreprésentable et vaut donc comme un hommage rendu à ce qui échappe à l'ordre du visible. La manipulation des Photographes évacue brutalement cette dimension pour ne produire qu'un signe factice, ne visant rien d'autre que la ressemblance : le monocle n'a d'autre fonction que de donner l'illusion de l'objet représenté (l'hostie), enfermant du même coup le sujet dans l'espace clos du visible³¹. Par là même, cette substitution va bien au-delà de la simple parodie ; en substituant le monocle à l'hostie, les Photographes exhibent l'évangile de l'image qui soutient leur action tout au long de ce tableau. Cette scène illustre en cela remarquablement la nouvelle théorie du signe, athéologico-politique, puisqu'elle la met à la fois en œuvre et en scène (d'où son caractère blasphématoire, qui est sans doute moins le fait de Genet que d'un système qu'il dénonce).

D'où, au-delà des ressemblances apparentes, la distinction à faire entre les trois premiers tableaux et le neuvième et dernier. Les fétichistes du Grand Balcon restaient attachés, fût-ce sur un mode pervers, au modèle théologico-politique : toute légitimité étant référée à l'existence reconnue d'une Cause première et perdue, il s'agissait pour eux d'en dénier l'absence en tâchant d'en produire la forme pure, idéale. Les Photographes, au contraire, se contentent de tirer profit de cette perte : puisque la Cause est hors d'atteinte,

³¹ Une semblable distinction sous-tend le très étonnant « chant III des Sanglots du Pape » dans « *Elle* ». Le Pape y justifie sa décision de se faire représenter par un « bout de sucre » : « Je lâchai une bulle célèbre et secrète établissant, réglant, codifiant les pouvoirs représentatifs du bout de sucre. Ainsi, dans tous les lieux du monde, et à chaque seconde, des millions de fidèles font de mon image une consommation invraisemblable. Au lieu de recevoir des kilos de photos d'un vieillard, les couvents, les presbytères, les bistrotts, les casernes, les maisons de correction, les parlements, les gares, les aéroports, reçoivent des tonnes de bouts de sucre blanc, image idéale de notre Candeur. On nous met dans une tasse de café chaud, de lait, de camomille, tchutt !! on a fondu. Un gosse, une vieille nous croque. » (TC, p. 465) Au travers de ce chant, Genet théorise la distinction qu'il interrogera dans *Le Balcon*, mais sans en exploiter encore les deux termes. Dans « *Elle* », il se concentre plutôt sur une autre forme de perversion du signe, clairement présentée comme illusoire et sans effet : le Pape tente en somme de s'attribuer une prérogative divine, en s'assimilant lui-même et par lui-même au bout de sucre, à l'image du Christ « présent dans les éléments eucharistiques » (pour reprendre la terminologie de Boris Bobrinskoy). Cette décision folle ne pouvant être divulguée, elle n'est reconnue par personne et reste donc sans effet, d'où la « douleur » du Pape (TC, p. 465).

ils construisent un signe qui ne renvoie à aucun principe extérieur à lui-même, un produit à consommer, qui ne tire son efficace que d'être consommé. Cette différence principielle se traduit par le fait que l'ordre nouveau apporté par l'Envoyé n'obéit pas aux mêmes règles que le Grand Balcon : solitude, cérémonial, dette symbolique. À l'hommage solitaire, soustrait à toute aliénation par le semblable, rendu à une Cause maintenue à bout de bras répond la production d'une image destinée à la plus grande publicité et ne tirant sa force que de cette diffusion même, que de cette captation du regard de l'autre auquel elle s'adresse. Au respect d'un cérémonial parfaitement réglé, inlassablement répété, à la recherche asymptotique d'un signifiant auquel il est presque impossible de correspondre, répond la production immédiate et instantanée de « l'image dé-fi-ni-ti-ve » (TC, p. 328). Ainsi Irma reste-t-elle, même si c'est dans le registre inversé de l'illusion, la prêtresse d'un culte, tandis que les photographes ne s'attachent qu'à la production technique d'un pur semblant. À la reconnaissance de la dette symbolique répond la volonté de maîtriser parfaitement l'ordre symbolique. Ainsi lorsque Irma devient Reine, elle se cherche une légitimité généalogique, entraînant la réponse cinglante et cynique de l'Envoyé :

IRMA, *d'une voix prétentieuse* : Dans les archives de notre famille, qui date de très longtemps, il était question...

L'ENVOYÉ, *sévère* : Sornettes, madame Irma. Dans nos caves, des généalogistes travaillent jour et nuit. L'Histoire leur est soumise. (TC, p. 321)

C'est donc un véritable changement de régime que Genet met en scène à la fin du *Balcon*, plus précisément une nouvelle articulation entre pouvoir et représentation. Genet suggère en effet, au travers d'une série d'allusions au régime franquiste³², que ce nouveau régime dit athéologico-politique est celui qui supporte les dictatures. Sur quoi débouchent ainsi l'intervention de l'Envoyé et la prétendue restauration ? Sur l'admission aux « liturgies du boxon » (TC, p. 303) d'une nouvelle figure : le chef de la police, représenté sous les traits du dictateur. Le désir le plus cher du Chef — accéder à la « Nomenclature » (TC, p. 340) — va enfin pouvoir se réaliser, car les conditions de cette réalisation sont désormais réunies. Aux trois figures qui se réclament, « avec fatuité » (TC, p. 331), de la longue tradition dont ils se disent héritiers et ironisent sur les chances de succès du Chef dès lors qu'il « veut partir de très bas » (TC, p. 331), celui-ci oppose la possibilité qui s'offre à présent d'instituer un ordre nouveau (Irma voudrait d'ailleurs le faire passer à la postérité sous les traits du Héros), où il viendrait occuper la

³² Allusions tout à fait transparentes. Genet avait, dans un premier temps, intitulé la pièce *Espana* (cf. notice de Michel Corvin, TC, p. 1121).

place — construite sur un mode totalement factice — du signifiant de la Cause :

LE CHEF DE LA POLICE, *calme* : Non le cent millième reflet d'un miroir qui se répète, je serai l'Unique, en qui cent mille veulent se confondre. (TC, p. 335)

Les figures entendaient maintenir leurs prérogatives en monnayant leur capital symbolique : s'il leur rendait hommage, l'Évêque, le Juge et le Général accepteraient de légitimer son action par leur « dignité définitive ». Le Chef de la police refuse ce marché car il veut tout, comme en témoigne son projet de se faire représenter « sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille » (TC, p. 332). Projet qui se traduit significativement par l'instauration d'un nouveau scénario : la descente au mausolée, dans la « vallée de los caídos » (TC, p. 342), du Chef, détenteur du pouvoir absolu sur le monde, les choses et les hommes (cf. TC, p. 345), dont l'image s'est imposée partout. Rêve de complétude que Genet dégonfle comme une baudruche, au travers de la petite comédie finale, très bien analysée par Lacan. C'est en fait Roger, le chef des révolutionnaires, qui est venu endosser le rôle du Chef de la police ; au moment où l'identification au rôle atteint la plus grande perfection, il fait brusquement le geste de se châtrer pour priver le Chef de ce Phallus qui devait le représenter. Le Chef comprend alors qu'il n'a d'autre choix, pour accéder pleinement à l'ordre du symbole, que de se sacrifier sur le plan de son existence, et il décide donc, superbe, de se retirer dans son mausolée pour deux mille ans ! Le Chef s'enferme ainsi dans sa folie, mais le phallus est quant à lui « de nouveau promu à l'état de signifiant »³³ et la norme de la nécessaire incomplétude est ainsi restaurée. L'image du Chef qui s'imposera en fin de compte, c'est en effet son image mutilée, comme le constate Irma, affolée, dans une tirade où la verve comique de Genet se déchaîne : « Georges ! Le vestibule !... Les tapis sont couverts de sang... le vestibule est plein de clients... On éponge comme on peut. Carmen ne sait plus où les placer... » (TC, pp. 348-349)

Conclusion

Au septième tableau des *Paravents*, Saïd rencontre le Cadi, dont la « noble fonction » consiste à « rendre la justice » : « Il s'agit de "rendre" quelque chose qu'on a reçu. Reçu de qui, sinon de Dieu ? Il faut donc être

³³ LACAN (Jacques), *Le Séminaire, livre V, op. cit.*, p. 268.

inspiré » (TC, p. 611). Habité par Dieu, le Cadi prononce ainsi plusieurs jugements, mais, quand vient le tour de Saïd, Dieu se retire et le Cadi refuse alors de remplir sa fonction. Saïd errera désormais tel l'abandonné de Dieu ; comme sa femme Leïla — incarnation de la laideur absolue, raison pour laquelle son visage est toujours caché —, il connaîtra l'exclusion, au point que sa mort ne lui permettra pas de rejoindre, comme tous les autres personnages, le royaume des Morts, ciment de la communauté. C'est une semblable position d'exclusion radicale que Genet a occupée dans sa vie comme dans son œuvre, ce dont témoigne sa passion de la solitude et de la trahison. De cette position procède la valeur analytique de son œuvre, qui radiographie en particulier, on l'a vu, l'articulation étroite qui unit, de façon structurelle, le politique et le symbolique. Sans doute est-ce là une des seules certitudes qui habitent le théâtre de Genet : rien ne dénouera jamais cette articulation, comme le souligne rétrospectivement l'Évêque au terme du *Balcon* : « Je tâcherai de vous dire la désolation de ce peuple qui croyait, en se révoltant, s'être libéré. Hélas — ou plutôt grâce au Ciel ! — il n'y aura jamais de mouvement assez puissant pour détruire notre imagerie. » (TC, p. 339)

D'une telle affirmation, Genet a tiré la matière d'une œuvre extrêmement complexe, tant il s'est attaché à interroger tous les traitements possibles de cette articulation entre politique et symbolique, toutes les dénégations et manipulations auxquelles elle donne lieu. J'ai tenté de montrer que *Le Balcon* propose de ce point de vue une hypothèse originale, en reliant la tentation totalitaire, orientation politique propre aux sociétés contemporaines, avec un régime du signe et de l'image identifié par Genet au modèle photographique. Le rapprochement opéré par Genet porte précisément, si l'on en croit l'analyse présentée, sur la dégradation d'une fonction capitale dans la constitution du lien social, à savoir la croyance. Genet rejoint ici, de façon quelque peu inattendue tant leurs perspectives sont différentes, une proposition émise par Roland Barthes au détour de sa réflexion sur le « noème photographique » :

Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus « fausses » (moins « authentiques ») — chose que nous traduisons, dans la conscience courante, par l'aveu d'une impression d'ennui nauséeux, comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences [...].³⁴

³⁴ BARTHES (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard – Seuil (coll. Cahiers du Cinéma), 1980, pp. 182-183.

Dans une curieuse construction chiasmatisque, Barthes conçoit notre société de l'image comme moins fanatique, mais aussi plus fausse, suggérant une corrélation entre la croyance vécue et la vérité. L'analyse de l'image photographique dans *Le Balcon* permet de saisir cet apparent paradoxe : elle a la force de l'évidence (le fameux « ça a été » barthésien), mais referme pour ce faire le visible sur lui-même et interdit donc toute contestation. De ce point de vue, la croyance, entendue comme nécessité structurale de faire crédit à l'Autre, énonciateur ultime absent, devient la condition de la liberté. Tel serait en somme le postulat qui soutient *Le Balcon*, postulat qui en explique sans doute, pour une part au moins, la force de provocation³⁵.

³⁵ Dans la mise au point de cette étude, j'ai bénéficié des remarques judicieuses de Ginette Michaux et Jean-Claude Polet. Qu'ils en soient vivement remerciés.