

Le balcon ou la représentation perversie

(Lorca, Genet, Pasolini)

par Arnaud Marie, doctorant, Université de Paris X-Nanterre
marie.arnaud9@wanadoo.fr

_ La notion de huis clos est presque trop étroite pour épingle la très nette tendance de nos trois auteurs, Genet – Lorca – Pasolini, à enfermer leurs personnages dans des lieux clos et distinctement coupés du monde. L'espace dramatique apparaît alors immédiatement comme un ensemble bipolaire qui sépare l'intérieur de l'extérieur, le clos de l'ouvert, ou pour parler comme A. Ubersfeld, un espace A d'un espace non-A.¹

Chez Pasolini, les personnages ne sont pas « assignés à résidence », ils sont a priori libres d'aller et venir à leur gré, mais ils semblent avoir fait le choix de l'isolement volontaire, du repli autarcique. Pour Genet, il en va tout autrement. Le modèle indépassable de l'espace clos est la prison, ou mieux encore, la cellule du prisonnier. Le théâtre de Genet, comme son œuvre romanesque, s'enracine dans un « imaginaire carcéral »² qui détermine en profondeur la structure et la répartition des lieux. La maison du théâtre lorquien, quatre murs épais qui interdisent le libre accès au monde, n'est certes pas une prison mais elle y ressemble fort, au point qu'elle semble parfois calquée sur un modèle carcéral.

Mais les trois auteurs n'en restent évidemment pas à cette opposition brutale et quelque peu schématique entre intérieur et extérieur. Non pas qu'une telle configuration soit, comme dirait Deleuze trop abstraite : elle ne l'est au contraire pas assez. Mais elle a en tout cas le mérite de fournir un schéma opérant dans la plupart des pièces de notre corpus.

_ Il ne s'agira pas ici d'inventorier les avatars des espaces A et non-A, de détailler leurs formes et structures, mais bien plutôt, en suivant l'injonction deleuzienne, d'observer ce qui se passe « entre » les deux pôles. La frontière n'est pas seulement ce qui sépare A et non-A, elle est aussi le lieu de leur articulation complexe. Mieux, elle finit par devenir un espace à part entière qui possède une existence propre. S'intéresser à la frontière, aux zones limitrophes, c'est d'abord porter son attention aux trouées que sont les fenêtres, les portes, voire les serrures des portes. Mais c'est surtout réserver une place toute particulière au balcon, parce qu'il est à l'intersection parfaite entre intérieur et extérieur, parce qu'il donne une réalité

¹ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Editions sociales. 1977, Paris. P. 186.

² Voir le livre *L'Imaginaire carcéral* d'Aïcha El Basri. Ed. L'Harmattan. 1999, Paris.

spatiale à la frontière, mais aussi parce qu'il offre un surplomb que seul le spectateur, dans la salle, connaît.

_ Le balcon est d'abord un *topos* (au deux sens du terme) de la littérature amoureuse, romanesque. Espace privilégié mais ambiguë, il rapproche les amants tout en les maintenant à distance, il rend possible tout à la fois les hommages respectueux de l'amant en conquête³, et la satisfaction clandestine du désir charnel.⁴ Le balcon est aussi un espace soumis à un régime de visibilité très particulier dans la mesure où un personnage peut s'y mettre en scène, construire une image qui, du sol, passera pour la réalité mais aussi parce qu'on peut, du balcon, voir sans être vu. On y est, pour tout dire à la fois acteur et spectateur.

On verra donc comment le balcon peut être à la fois un dispositif désirant et un espace purement théâtral, comment il est surtout, à rebours du *topos*, chez les trois auteurs, le lieu où se révèle la perversion et où la représentation se pervertit.

_ Les personnages de Pasolini et de Genet ont beau être enfermés, confinés dans un espace clos, ils ne semblent pas vouloir sortir. L'extérieur n'exerce sur eux aucune séduction. Il en est même comme Yeux Verts, l'un des prisonniers de *Haute Surveillance* de Genet, qui n'ont que faire des « visites » et préfèrent rompre tout lien avec l'extérieur. La clôture, même si elle est imposée, dictée par le modèle carcéral, n'a rien d'une entrave au désir. Bien au contraire, cette clôture semble être la condition même de l'avènement du désir : le couple d'*Orgie* de Pasolini a besoin d'un retranchement total pour se livrer à ses pratiques perverses. Dans un tel cadre, le *topos* du balcon, n'a aucune raison de faire son apparition.

Il en va différemment chez Lorca pour qui la clôture prend une véritable valeur coercitive : elle sépare le désir de son objet, interrompt la circulation des flux désirants. On pense évidemment aux *cuatro paredes*, à la lourde porte de la maison de Bernarda Alba. Tout est mis en œuvre par cette dernière pour interdire à ses filles l'accès à la « rue ». La rue, chez Lorca, c'est le dehors, l'espace où l'« honneur » est en péril, l'espace où la transgression devient possible. Cependant, l'erreur serait de croire que la rue est un espace de liberté. On y reste placé sous « haute surveillance », à la merci des regard inquisiteurs du voisinage, du

³ Je pense ici à *Roméo et Juliette* de Shakespeare : acte II scène 2.

⁴ *Roméo et Juliette*, acte III scène 5.

qu'en dira-t-on, et, en somme, d'un univers asphyxiant de traditions ancestrales dont les quatre murs ne sont que l'incarnation visible et incontournable. Entre un espace A, carcéral et un espace non-A où l'on risque trop facilement de se perdre, le balcon peut jouer un rôle essentiel.

Souvent postée à sa fenêtre qui donne sur la rue, la « savetière prodigieuse » de Lorca suscite mille convoitises. Elle s'en enorgueillit ou s'en amuse mais lorsque les hommages se font trop pressants, elle doit se barricader derrière sa fenêtre, car le désir de l'Autre a manqué de franchir la frontière et d'envahir l'espace A. Dans un court dialogue, « La jeune fille, le Marin et l'Etudiant », le personnage féminin, comme la savetière, attise le désir des hommes mais cette fois retranchée sur son balcon où elle ne risque pas de perdre sa virginité. Elle se plaît à admirer les hommes, goûte leurs boniments, avoue même clairement qu'elle n'est qu'une « dévergondée », mais s'acharne à laisser, comme dit Freud, « le désir insatisfait ». Le balcon est ici un dispositif névrotique et plus précisément hystérique du désir. Alors que dans *Roméo et Juliette*, la « scène du balcon » était un prélude à l'acte de chair (certes clandestin mais légitime aux yeux de Dieu), il n'y a pas, chez Lorca, de rapport sexuel. L'union, en tout cas, ne peut être consommée à l'intérieur, dans un espace où l'honneur est sévèrement protégé par une loi inflexible. Tout se passe comme si le désir, ne pouvant se soumettre à cette loi, était condamné à se heurter aux portes, murs et fenêtres, ou bien, comme ici, à languir sur/sous un balcon. Seule Adela et son amant, dans *La Maison de Bernarda Alba*, parviendront à s'étreindre. Mais la scène aura lieu dehors, dans l'espace non-A, et la faute précipitera l'issue tragique de la pièce.

Dans *Les amours de Don Perlimplin avec Bélise en leur jardin*, on a affaire à une configuration de l'espace toute particulière. Les spectateurs doivent pouvoir apercevoir un balcon « au fond de la scène »⁵ (comme dans *Les Bonnes* de Genet). Mais ce balcon donne lui-même sur un autre balcon. Du premier, Don Perlimplin, vieil homme qui n'a jamais connu de femme va voir apparaître sur le second Bélise, magnifique jeune fille à demi nue. Ainsi placé à la hauteur de Bélise, Perlimplin occupe manifestement la position du spectateur de la beauté féminine. A l'instar de Cyrano, Marcolfe, la servante, dicte alors au vieillard sa déclaration de mariage. Plus loin, Perlimplin avoue à Bélise devenue sa femme : « Je t'ai épousée pour tout ce qu'on voudra mais je ne t'aimais pas. Je ne pouvais imaginer ton corps avant de l'avoir vu par le trou de la serrure, quand on te mettait ta robe de mariée. Et c'est alors que j'ai senti l'amour. Oui alors ! Comme un profond coup de lancette en pleine

⁵ F.G Lorca in *Œuvres Complètes tome II*, Gallimard, La Pléiade, 1990, Paris. P. 303.

gorge. »⁶ Pendant que déjà, d'innombrables amants pénètrent chaque nuit chez Bélise, en passant par ce même balcon qu'il était lui condamné à scruter seulement, Perlimplin passe naturellement du rôle de spectateur à celui de voyeur. Mais du balcon au trou de serrure, Lorca ne fait que dérouler le même fil, celui d'un désir castré, qui dénie pourtant la castration. Par delà la béance qui sépare les deux balcons, par delà l'ultime porte de la chambre nuptiale, Perlimplin peut aimer Bélise à distance, détailler son corps, fantasmer le phallus imaginaire qui lui manque (comment interpréter autrement la présence incongrue de cette horrible « lancette » ?) On a donc quitté la scène névrotique pour son envers : la scène perverse. Il n'y a toujours pas de « rapport sexuel » mais les personnages s'en accommodent très bien : ils ont autre chose à faire.

_ Avec ses deux balcons placés en vis-à-vis, Don Perlimplin construit un espace qui s'avoue immédiatement théâtral. Ce qu'un seul balcon suggère déjà, deux le rendent plus explicite encore. Du côté de Bélise, le balcon se fait scène, du côté de Perlimplin, il est le balcon du spectateur. On est ici au plus près du théâtre dans le théâtre, en tout cas, d'une zone de l'espace dramatique où le théâtre se montre comme tel.

Plus que Lorca, c'est Genet qui va jouer de ce ressort interne propre au balcon. Dans *Les Bonnes* déjà, on voit, à la fin de la pièce Solange s'approcher du balcon alors que Claire, sa sœur, tente encore de la retenir : « Laisse moi sortir, crie-t-elle. Nous allons parler au monde. Qu'il se mette aux fenêtres pour nous voir. »⁷ Solange bouscule ensuite sa sœur qui s'écroule. Symboliquement « Madame » est enfin morte et Solange peut s'engager sur le balcon et déclamer sa tirade victorieuse. Elle veut montrer au monde ce qui ne devait pas être vu. Mais, espace d'exhibition, le balcon va aussi se révéler un point de vue sur l'extérieur. Solange évoque, dans sa tirade, la vision d'un cortège funèbre imaginaire ; elle se voit elle-même, accompagnant sa sœur à sa « dernière demeure ». Solange, on le voit bien, est alors à la fois actrice et spectatrice, sortie de la chambre pour interrompre le jeu des masques et pourtant toujours prisonnière de simulacres trompeurs. Elle proclame la mort de « Madame » mais c'est le corps de sa sœur qu'elle voit passer. La foule se masse pour cet enterrement en grande pompe, mais c'est elle Solange, condamnée à mort que l'on vient acclamer. La ronde des « tourniquets » s'accélère subitement au point qu'on ne distingue plus le dehors du dedans, le réel de l'imaginaire. Arrivée à ce point culminant, la cérémonie des deux sœurs

⁶ *Ibid.* P. 311.

⁷ Genet Théâtre complet, Gallimard, La Pléiade, 2002 Paris, P. 159.

peut trouver enfin son aboutissement : Solange revenue du balcon tue Claire. Alors même que le rituel vient, au balcon, de s'offrir à un public – même virtuel comme c'est le cas ici – qu'il s'exhibe désormais dans toute sa théâtralité, il touche enfin au réel. On est alors aux antipodes de la tragédie qui se termine généralement par le dévoilement de la vérité.

Genet ne s'intéresse guère à la vérité et ne se satisfait pas non plus de son envers, le mensonge de la fiction. Il veut produire des « simulacres » ; des moments où, comme sur le balcon des *Bonnes*, la confusion est à son comble, où il s'agit, comme dit Deleuze, de « dissoudre l'identité des choses. »⁸ Le simulacre n'a pas pour vocation à représenter et à imiter mais à nous faire oublier qu'il est quelque chose à représenter et à imiter. La scène du balcon, à nos yeux est une ruade spectaculaire de Genet pour s'arracher à la mimesis théâtrale. Claire n'est pas la seule victime ; à travers elle c'est le théâtre qui est symboliquement mis à mort, le théâtre lorsqu'il se contente de reproduire sur scène un salon bourgeois. En quittant la pièce pour le balcon Solange, dos au public, semble renoncer à jouer le jeu plus longtemps.

Dans *Splendid's*, puis dans *Le Balcon*, Genet va creuser sans relâche ce sillon. Dans les deux pièces, comme dans *Les Bonnes*, la « scène du balcon » n'a lieu qu'à la fin : comme si Genet ne s'ingéniait à construire un univers vraisemblable – une prise d'otage dans un palace ; des notables qui s'adonnent à leurs vices dans un bordel – que pour mieux le faire, *in fine*, éclater sur un balcon, dans la profusion des simulacres. Mais la pièce *Le Balcon* marque une étape particulièrement décisive dans la production théâtrale de Genet. Dans le huitième et très bref tableau, Madame Irma, tenancière du bordel, s'expose au balcon, grimpée en reine, accompagnée des notables et de Chantal, ex-prostituée devenue l'incarnation de la révolution qui fait rage dans la ville. Un coup de feu éclate, Chantal est tuée face à un public réel cette fois, le peuple révolté, qui assiste là au triomphe du pouvoir en place sur la révolution en cours. Une fausse reine l'emporte sur une fausse Marianne jouée par une prostituée qui peu avant proclamait : « j'ai eu tant de rôles à tenir, que je les connais presque tous ».⁹ Puissance du simulacre qui prend, pour la première fois dans le théâtre de Genet une dimension politique. La perversion individuelle de chaque personnage du *Balcon* se mue en perversion collective et le simulacre devient alors un rouage essentiel d'une réflexion plus vaste sur le pouvoir comme orchestration du semblant.

Pourquoi avoir appelé cette pièce *Le Balcon* ? Sans doute Genet a-t-il reconnu dans ce lieu le point crucial d'une double rupture ; d'une part avec un théâtre trop « intime » - l'univers de la prison et des malfrats, le huis clos du ressassement obsessionnel – d'autre part

⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, PUF 1968, Paris, P. 92.

⁹ Genet, *Ibid.* P. 314.

avec la *mimesis* au théâtre. Du balcon, le personnage se tourne également vers l'Autre qui prend une figure de plus en plus réelle (ce sera ensuite le Nègre, l'Arabe) et pervertit la représentation en inaugurant un nouvel espace théâtral où, grâce au système des paravents, le simulacre règnera en maître.

_ Dans ses premières pièces, Genet a besoin de répéter cette « scène du balcon » qui l'emmène progressivement vers un « style » dramaturgique qui lui est propre. Il a d'abord cru qu'il suffisait de montrer aux bourgeois l'envers du décor, la prison, les malfrats, pour subvertir le théâtre. Mais il s'est aperçu bien vite de la portée limitée de jeux de miroirs, si fascinants soient-ils dans un cadre inchangé : celui de la représentation mimétique du théâtre bourgeois. Pasolini, lorsqu'il écrit ses cinq pièces majeures semble quant à lui avoir déjà trouvé son « style ». D'une part parce qu'il s'est acharné, des années durant à élaborer une écriture théâtrale qui lui échappait : ses tentatives avortées lui ont permis de comprendre ce qu'il ne voulait pas / plus faire ; d'autre part parce que la découverte du cinéma a joué chez lui un rôle libérateur.

Il n'y a, à ma connaissance qu'un seul balcon dans le théâtre pasolinien et ce n'est pas un hasard s'il est évoqué dans un souvenir d'un des personnages. Si le balcon a pu jouer un rôle décisif, s'il a permis une découverte déterminante, comme c'était le cas chez Genet, il n'est désormais plus nécessaire. Pasolini ne semble évoquer le balcon que pour mieux dévoiler un théâtre où il n'est plus besoin de balcon. Voilà ce que raconte l' « homme » dans *Orgie* : « sur ce balcon [il parle de la maison de son enfance] venait le fils de pauvres voisins (...) chaque jour il venait et je l'attachais aux barreaux / du balcon. Chaque jour il pleurait. / Chaque jour je lui disais que je le gardais là, / et qu'il ne reverrait jamais sa mère. / Mon cœur durcissait comme un membre... »¹⁰C'est dans ce souvenir que l'homme trouve l'événement inaugurateur de sa perversion sadique, thème qui sera soumis à variations durant toute la pièce. Pourquoi une telle scène sur un balcon ? Parce que le jeune homme était ainsi ouvert à la lumière de l'été, lumière qui « était une protection / où se défaisait la protection du giron maternel / et celle des bras du père ; révélant les immensités du monde / auxquelles appartenait cette immense vallée avec sa lumière. »¹¹

Il ne s'agit donc pas cette fois de rechercher les regards d'un public : le texte précise ailleurs que la rue reste dans l'ombre, mais d'accéder, au contraire à l'immensité lumineuse

¹⁰ Pasolini, *Théâtre*, Actes Sud, Babel, 1995. P. 404.

¹¹ *Ibid.*

du monde, même s'il faut, pour cela, s'arracher à la douceur de l'espace familial. On ne peut manquer ici de songer à la scène finale de la première séquence du film *Œdipe Roi* du même Pasolini. Dans cette scène nocturne, l'enfant, Œdipe, sort de son lit, s'aventure jusqu'au balcon de sa chambre, d'où il aperçoit, juste en face de lui, à la fenêtre d'une grande demeure bourgeoise, son père et sa mère qui dansent et s'embrassent. A ce moment précis, éclate un feu d'artifice qui surprend l'enfant, lequel se met alors à pleurer, tendant sa main désespérément en direction des deux absents. Dans cette anticipation de la scène primitive, qui d'ailleurs, dans le film, est vécue avec angoisse par l'enfant quelques instants après, on retrouve les mêmes motifs que dans *Orgie* : la lumière, d'abord, avec ce feu d'artifice impromptu, et, ensuite, la séparation douloureuse de l'enfant et de la mère, crise du « manque à être » lacanien et naissance du complexe d'Œdipe.

Sur le balcon d'*Orgie*, en revanche, il y a deux personnages, la victime, le « petit pauvre » séparé de sa mère, très proche du petit Œdipe du film, et son bourreau qui profite de l'absence de ses parents pour s'adonner à perversion anti-Œdipe. Le premier est tourné vers l'intérieur de la maison qu'il rejoindrait, n'étaient ces chaînes qui le retiennent. Le second, au contraire est tendu vers le dehors, cette immensité lumineuse que l'on peut tout à la fois concevoir comme la jouissance infinie à laquelle il aspire et la clarté cruelle de la conscience transgressive.

Le balcon est donc le lieu où se révèle une double posture du personnage pasolinien : d'un côté, la posture névrotique, régressive, de l'autre la posture perverse. Les deux « tendances » s'affrontent dans l'œuvre pasolinienne : la première, on la retrouve essentiellement dans la poésie et bien sûr dans un film comme *Œdipe Roi*, tout entier placé sous le signe de la mère. La seconde s'épanouit au théâtre et trouve son expression ultime dans le film *Saló*.

[Mais revenons au personnage d'*Orgie*], que découvre-t-il sur son balcon ? Il découvre sa « différence » : une différence à deux visages ; sexuelle d'abord parce qu'il expérimente une forme de sexualité différente, déviante ; sociale ensuite, parce que sa victime est un « petit pauvre ». Comme si la violence de la perversion ne pouvait qu'entrer en résonance avec la violence des rapports de classe. Dans les deux cas, se retrouvent le maître et l'esclave, que ce soit dans l'espace social ou dans l'espace mental du pervers.

Il reste à nous demander pourquoi cette scène du balcon n'apparaît que sous la forme d'un souvenir : pourquoi Pasolini ne cherche-t-il pas à la reconstituer sous les yeux du spectateur ? Pasolini, à mon sens, lance ici un avertissement à son public : il entend lui signifier, avant que ne débute pour de bon la suffocante cérémonie d'*Orgie*, qu'il ne trouvera

pas sur scène la reproduction mimétique d'une réalité familière, qu'il lui sera donc interdit de se plonger dans la torpeur de l'habituelle illusion théâtrale. En s'aventurant sur le balcon, le personnage d'*Orgie* a laissé derrière lui le salon bourgeois – archétype de l'espace théâtral naturaliste – et semble découvrir une scène aride où toute représentation est pervertie. Le spectateur est donc prévenu : il ne manquera pas, lui aussi d'être entraîné, compromis dans ce jeu pervers aux résonances politiques. Il doit comprendre qu'il n'assistera pas à une *représentation* de la différence, mais à la *répétition*, la mise en variation de cette différence. Pour reprendre la distinction deleuzienne : la représentation « se subordonne les différences » qu'elle ramène à l'identique, aligne sur une norme implicite. La « répétition » « montre la différence allant *différant* », ¹² ressurgissant toujours comme différence. Pour Pasolini, comme pour Deleuze, « le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation » ¹³

Antichambre de l'amour et du tragique dans le *topos* shakespearien, le balcon est devenu la scène privilégiée d'un désir névrosé ou pervers. Alors qu'il était l'espace du rapprochement progressif des corps appelés à s'unir, le balcon est devenu le lieu de la fuite hystérique, ou de la mise en scène perverse. Le balcon semble alors figurer l'écart qui rend le rapport sexuel impossible. Mais le désir ne s'arrête pas pour autant de circuler : le balcon n'est pas le lieu où il trouve sa butée et s'enlise, mais au contraire un espace d'agencement avec l'Autre, la femme, le pauvre, le peuple, et évidemment le public. Il peut alors se montrer alors sous un jour profondément politique.

Sur le balcon se joue aussi le sort du théâtre qui, pour donner forme à ce désir, le rendre visible sans en dénaturer la différence, doit en épouser la singularité. Sur le balcon, le théâtre fait sa mue, se détourne de la représentation – de la mimesis – pour une esthétique du simulacre et de la répétition.

¹² Deleuze, *Ibid.* P. 79.

¹³ Deleuze, *Ibid.* P. 19.