

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DU TEXTE DRAMATIQUE ET *GENDER STUDIES*: VERS UNE  
ÉTUDE DES MUTATIONS DE L'IDENTITÉ SEXUELLE ET SOCIALE DU  
PERSONNAGE DANS LES BONNES ET LE BALCON DE JEAN GENET

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE  
EN THÉÂTRE

PAR

GABRIEL RÉMY-HANDFIELD

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire de recherche n'aurait pu être possible sans le soutien financier et moral de mes parents, Lise et Richard. Un immense merci. Je remercie également mon frère Mathieu et Natacha pour leur encouragements. Merci à ma famille qui, de près ou de loin, m'a soutenu durant mes études au deuxième cycle.

Je tiens à remercier également ma directrice de recherche, Angela Konrad, pour sa rigueur, sa disponibilité, son ouverture et son soutien tout au long de cette recherche.

À Catherine Lacaille-Foster et Cynthia Cloutier Marenger pour leur générosité et leur temps dans la correction de ce mémoire.

Je désire également remercier ma cohorte d'études théâtrales 2009-2012 pour leur soutien et aussi pour leur passion envers le théâtre et les arts en général. Vous êtes inspirants et inspirantes.

À mes collègues de maîtrise, particulièrement Audrey-Anne Cyr et Roxanne Robillard, sans vous je n'aurais pas tenu le coup! À Christina Brassard qui m'a aussi soutenu dès le début.

Je dois aussi faire mention de professeur et professeure qui m'ont marqué et qui m'ont inspiré durant mon parcours tant au cégep qu'à l'université et qui, sans eux, ce mémoire n'aurait peut-être jamais vu le jour. Un merci tout spécial à : Gilbert Dupuis, Pascale Rafie, Philip Wickham, Étienne Fortin, Stéphane Lépine, Guy Beausoleil, Marie-Christine Lesage, Edwige Perrot, Jean-Frédéric Messier, Alexis Lussier, Florent Siaud et Hans-This Lehmann.

À mes amies les plus chers: Stéphanie, Amilie, Kristelle et Maria. Merci pour tout.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES GRAPHIQUES.....	i
RÉSUMÉ.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : APPROCHES POUR UNE CONCEPTION DYNAMIQUE DE L'IDENTITÉ SEXUELLE.....	20
1.1 L'IDENTITÉ SEXUELLE : VERS UNE DÉFINITION.....	20
1.1.2 Paul Ricœur : l'identité narrative à travers l' <i>idem</i> et l' <i>ipse</i> .....	21
1.1.3 Judith Butler : l'identité sexuelle et la norme .....	24
1.2 LE GENRE : ÉVOLUTION D'UN CONCEPT.....	28
1.2.1 John Money et le <i>gender rôle</i> .....	28
1.2.2 Butler et le trouble du genre.....	29
1.3 IDENTITÉ SEXUELLE ET PERFORMATIVITÉ .....	32
1.3.1 La performativité : au carrefour de la linguistique et de l'identité sexuelle.....	32
1.3.2 Performativité et pouvoir : le sadomasochisme .....	37
1.3.3 Le rôle.....	41
CHAPITRE II : OUTILS D'ANALYSE POUR LES MUTATIONS DU PERSONNAGE.....	44
2.1 Le personnage : vers une définition.....	44
2.2 Pfister : le personnage entre conception et caractérisation.....	45



2.3 Démarche d'analyse du personnage .....	49
<b>CHAPITRE III : LES BONNES : L'IDENTITÉ SEXUELLE ET SOCIALE ET SON RAPPORT AU DOUBLE.....</b>	<b>53</b>
3.1 Contextualisation.....	53
3.2 Résumé de la fable.....	55
3.3 Dramaturgie.....	56
3.4 Analyse des personnages.....	63
3.4.1 Solange et Claire.....	64
3.4.2 Madame et Monsieur.....	83
<b>CHAPITRE IV: LE BALCON : L'IDENTITÉ SEXUELLE ENTRE APPARENCE ET ILLUSION.....</b>	<b>94</b>
4.1. Contextualisation.....	94
4.2 Résumé de la fable .....	99
4.3 Dramaturgie.....	100
4.4 Analyse des personnages.....	104
4.4.1 Premier tableau : l'identité entre image et fonction sociale.....	105
4.4.2 Deuxième tableau : l'identité entre performativité et sodomasochisme.....	109
4.4.3 Troisième tableau : l'identité entre narration et fantasme.....	114
4.4.4 Cinquième tableau : Irma et l'hybridation du masculin et du féminin.....	118
4.4.5 Sixième tableau : la comédie de l'hétéronormativité.....	126
4.4.6 Septième tableau : la rencontre de l' <i>idem</i> et de l' <i>ipse</i> .....	129

4.4.7 Neuvième tableau : la mutation de l'identité et l'émasculatation.....	134
CONCLUSION.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	147
ANNEXE A.....	155
ANNEXE B.....	161

## LISTE DES TABLEAUX GRAPHIQUES

Tableau	Page
<i>Les Bonnes</i>	
1.1 Dominant/Dominé.....	51
1.2 Division de la pièce.....	59
1.3 Personnification/type/individu.....	155
1.4 Genre.....	155
1.5 Dominant/Dominé.....	156
1.6 Présence versus absence.....	156
1.7 Identité sociale.....	157
1.8 Statique/Dynamique.....	157
1.9 Personnification/type/individu.....	158
1.10 Sexe.....	158
1.11 Genre.....	159
1.12 Dominant/Dominé.....	159
1.13 Absence versus présence.....	160
<i>Le Balcon</i>	
2.1 Classification des personnages.....	104
2.2 Rapport domination/soumission.....	161
2.3 Statique/Dynamique.....	162
2.4 Évolution des fonctions du rôle.....	162

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche vise une étude approfondie des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans la dramaturgie de l'auteur français Jean Genet (1910-1986). Le corpus est composé de deux pièces: *Les Bonnes* (1947) et *Le Balcon* (1956). La recherche se situe dans le champ de l'analyse des textes dramatiques en privilégiant l'approche des *gender studies* comme cadre conceptuel pour étudier et cerner l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale. L'hypothèse de notre recherche est la suivante : l'identité s'avère foncièrement instable dans les textes dramatiques de Genet et nous tenterons de démontrer que cette instabilité relève de la performativité. Ainsi, plusieurs questions se posent. Comment cerner ces mutations de l'identité sexuelle du personnage dans les textes dramatiques de Genet ? Quels sont les outils d'analyses qui nous permettent d'étudier l'identité sexuelle et sociale? Est-ce que les *gender studies* permettent d'éclairer l'analyse du personnage dans les textes dramatiques? Plus précisément, est-ce que le concept de performativité du genre permet de cerner et d'étudier l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*? Pour étudier les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans le théâtre de Genet, notre recherche fait appel à des concepts qui permettent de saisir l'identité dans son dynamisme et des outils d'analyse qui permettent d'étudier et d'interpréter son instabilité. Tout d'abord, pour définir l'identité sexuelle, nous avons recours principalement à deux auteurs: Paul Ricoeur et Judith Butler. Les outils méthodologiques, eux, sont élaborés à partir de la méthode d'analyse de Manfred Pfister qui propose plusieurs catégories oppositionnelles pour définir un personnage dans un texte dramatique. On accorde également de l'importance aux rapports de domination dans les relations entre les personnages dans les deux pièces. Les variations incessantes entre les positions dominantes et dominées dans les scénarios ritualisés interrogent la stabilité de l'identité et démontrent son dynamisme et son caractère évolutif. Finalement, nous étudions les fonctions du rôle qui entrent en tension avec la notion dramaturgique de personnage. Nous observons que la dimension dynamique de l'identité sexuelle et sociale se manifeste à travers les différents jeux de rôles mis en scène par Genet dans les deux pièces. Cette recherche se divise en quatre chapitres. Le premier chapitre expose de façon détaillée le cadre conceptuel qui sous-tend notre analyse des textes. Le deuxième chapitre porte précisément sur ces outils méthodologiques tandis que le troisième et quatrième chapitre proposent l'analyse de *Les Bonnes* et *Le Balcon*. Ainsi, nous souhaitons étudier l'oeuvre dramatique de Genet à partir des *gender studies* et nourrir la méthodologie d'analyse des textes dramatiques.

**MOTS-CLÉS:** Dramaturgie- identité sexuelle- identité sociale-performativité- Jean Genet-Judith Butler- *gender studies*- rôle- sado-masochisme- Manfred Pfister-mutation.

## INTRODUCTION

*Je vous parlerai de Divine, au gré  
de mon humeur mêlant le masculin au  
féminin et s'il m'arrive, au cours du récit,  
d'avoir à citer une femme, je m'arrangerai,  
je trouverai bien un biais, un bon tour, afin  
qu'il n'y ait pas de confusion.*

Genet, 1944

Dans le théâtre de Jean Genet, les identités sociales et sexuelles des personnages sont assujetties à l'instabilité qui, elle, se décline en de multiples aspects. Genet lui-même inscrit sa propre identité dans le registre de la mutation : « Et je ne peux pas dire exactement qui je suis ni ce que je désire, parce que je suis comme n'importe qui, essentiellement changeant » (Genet, 1981, p. 28). Genet évoque l'instabilité de son identité, et l'idée de la mutation identitaire traverse toute son œuvre théâtrale. Agnès Vannouvong souscrit également à cette hypothèse lorsqu'elle affirme que Genet « élabore une esthétique de la transgression des codes de représentation et un art de la subversion qui mettent à mal l'identité et le genre » (Vannouvong, 2010, p. 343). On constate que la majorité des personnages dans les pièces de Genet sont constamment en représentation et cette exaltation du faux et du simulacre (au moyen de costumes et de maquillages démesurés) met un doute sur leur véritable identité. Le genre sexuel, dans cette perspective, est « subverti dans le théâtre génétien par l'ambiguïté du rôle sexuel du personnage qui n'a de cesse de revêtir des apparences d'emprunt » (Vannouvong, 2011, p. 278). On observe que Genet, dans son théâtre, opère une déstabilisation permanente de l'identité sexuée par la mise en place de jeux de rôles et de travestissements qui finissent par contraindre le personnage à subir des transformations et des mutations perpétuelles.

Notre mémoire de recherche vise une étude approfondie des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans deux textes dramatiques de l'auteur français



Jean Genet. Le corpus de notre étude est composé de deux pièces : *Les Bonnes* (1947) et *Le Balcon* (1956). La recherche se situe dans le champ de l'analyse des textes dramatiques en privilégiant l'approche des *gender studies* comme cadre conceptuel pour étudier et cerner l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale. L'approche des *gender studies* a été définie à partir des idées de Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, paru en 1990. Cet essai et les nombreux commentaires qu'il suscite depuis sa parution contribuent à faire de cet ouvrage une référence majeure pour les *gender studies* aux États-Unis. François Cusset (2003) résume le contexte théorique et politique dans lequel s'inscrivent les *gender studies* :

Les œuvres des philosophes français de l'après-structuralisme sont entrées dans les départements de littérature de l'université américaine, où elles ont bouleversé de l'intérieur tout le champ intellectuel. Réinterprétées, réappropriées au service des combats identitaires de la fin de siècle américaine, elles ont fourni le socle théorique sur lequel ont pu s'épanouir, contre la régression des années Reagan, les *Cultural Studies*, les *Gender Studies* et les études multiculturelles (Cusset, 2003).

Ainsi, l'approche conceptuelle des *gender studies* trouve son champ d'application en littérature avant d'infiltrer d'autres disciplines : l'anthropologie, la sociologie, le féminisme, etc. L'objectif principal des *gender studies* est d'analyser comment le genre « s'inscrit dans une perspective constructiviste qui analyse les différences hommes/femmes (inégalités, hiérarchies, domination masculine, etc.) comme des constructions sociales et culturelles, et non comme découlant des différences de nature » (Fournier, 2014). Pour étudier et cibler l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans le théâtre de Genet, nous avons recours au concept de performativité du genre emprunté à Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. En effet, selon la conceptualisation dynamique de l'identité déglagée par Butler, « le genre en ce qu'il est instable, mouvant, soumis à la versatilité diachronique et synchronique relève davantage du rôle, ce qui rapproche la conception génétienne de celle de Judith Butler et de sa théorie de la performativité du genre, la performativité

étant une notion éminemment théâtrale » (Diassinous, 2014, p. 280). D'après l'auteure, le genre sexuel relève de la performativité et il se soumet à une répétition de normes qui lui donnent l'illusion d'atteindre une stabilité. L'identité de genre se construit au moyen du langage. Les mutations du personnage sont donc saisissables par l'intermédiaire du discours. Nous remarquons dans les textes dramatiques de Genet une similitude dans la manière dont les personnages se constituent comme sujets du discours grâce à la performativité. Notre recherche s'intéresse à relever les différentes mutations de l'identité de genre dans les textes. Ces mutations se manifestent à travers le discours et la corporalité. Le personnage de théâtre est analysable grâce au discours qu'il produit et à travers les relations que les autres personnages entretiennent avec lui. Il devient alors possible de déceler de façon concrète et objective une mutation identitaire grâce au discours du personnage.

Nous nous intéressons également aux relations entre l'identité et le pouvoir à travers le sadomasochisme dans l'œuvre dramatique de Jean Genet. Dans les pièces du corpus, nous assistons à une opposition entre des personnages dominants et dominés. Par exemple, Vannouvong affirme que, « actifs ou passifs, dominants ou assujettis, les corps sont constamment en lutte, marqués par une hiérarchie et une violence mortifère » (Vannouvong, 2011, p. 79). La relation dominant/dominé s'exprime à travers les relations sadomasochistes entre les personnages. Le sadomasochisme apparaît comme un concept central pour étudier les mutations de l'identité sexuelle et sociale dans les pièces de Genet. La problématique de l'identité sera analysée à partir des jeux de domination qui parcourent les deux pièces et qui caractérisent les relations entre les personnages. Albert Dichy affirme que, si on veut problématiser l'identité sexuelle dans le théâtre de Genet, « il faut partir de cette notion d'instabilité que toute son œuvre généralise politiquement et sexuellement » (Dichy, 2009, p. 370). De plus, il affirme que le concept d'instabilité est si profond dans l'œuvre génétienne « qu'elle peut ébranler simultanément toutes les catégories de l'identité » (Dichy, 2009, p. 371). Or, si l'identité s'avère foncièrement instable dans les textes

dramatiques de Genet, et si on considère que les mutations de l'identité sexuelle et sociale relèvent du performatif dans le texte génétien, plusieurs questions se posent. Comment définir l'identité sexuelle du personnage dans les textes dramatiques de Genet ? Quels sont les outils d'analyse qui nous permettent d'étudier l'identité sexuelle? Comment le concept de la performativité du genre théorisé par Butler permet-il d'éclairer l'analyse des catégories dramatiques d'un texte de théâtre? Est-ce que les *gender studies* permettent d'éclairer l'analyse du personnage dans les textes dramatiques? Plus précisément, est-ce que le concept de performativité du genre permet de cerner et d'étudier l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*? Nous allons démontrer que le concept de performativité émerge dans la relation que les personnages entretiennent avec leurs rôles. Finalement, les concepts de performativité et d'instabilité sont centraux pour analyser les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages.

#### État des lieux : Genet et les *gender studies*

Avant l'apparition aux États-Unis des *gender* et des *queer studies*<sup>1</sup>, la réception de l'œuvre génétienne dans une perspective abordant l'identité sexuelle a surtout été effectuée par des auteures féministes. Kate Millett, dans un essai qui s'intitule *Sexual politics*, paru en 1970, consacre le dernier chapitre de son ouvrage à Genet. Elle analyse à la fois les romans et les pièces de théâtre de l'auteur. Selon Kate Millett, Genet est « le seul écrivain vivant, de sexe masculin, aussi doué sur le plan littéraire, qui ait transcendé les mythes sexuels de notre époque. Sa critique de la politique hétérosexuelle ouvre la voie vers une véritable révolution sexuelle » (Millett, 1970,

---

<sup>1</sup> Le terme *queer* désigne « une insulte nord-américaine qui vient nommer l'autre dans son étrangeté, sa bizarrerie. Étymologiquement, ce signifiant renvoie à un “travers” qui s'oppose dans la langue anglaise moderne à *straight* (droit, “hétérosexuel” dans le champ de la sexualité) » (Macary-Garipuy, 2006, p. 43).



p. 34). Selon elle, la révolution sexuelle passe par une révolte des opprimés dans le théâtre de Genet. Hélène Cixous développe la notion d'écriture féminine dans *Le rire de la Méduse* (1975). L'interrogation initiale de son ouvrage s'articule comme suit :

Quelles sont les écritures dont on pourrait dire qu'elles sont féminines? Je ne ferai ici que désigner des exemples : il faudrait en produire des lectures qui fassent surgir dans leur signifiante ce qui s'y répand de féminité [...] pour feuilleter ce que le vingtième siècle a laissé s'écrire, et c'est bien peu, je n'ai vu inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras... et Jean Genet (Cixous, 1975, p. 42).

Pour Cixous, Genet demeure l'un des seuls auteurs masculins travaillant l'écriture féminine. Selon elle, l'écriture féminine possède trois caractéristiques principales (2000). La première caractéristique concerne la voix, plus précisément « un privilège de la voix, c'est-à-dire une oralisation de la langue impliquant un rapport moins sublimé à la mère » (Jensen, 2000, p. 3). La deuxième caractéristique a trait au corps avec un souci d'opérer une revalorisation de celui-ci. La troisième caractéristique est relative à la féminité qui, selon Cixous, a toujours occupé la place de l'Autre, historiquement, vis-à-vis du masculin. Ainsi, l'écriture féminine valorise « ce qui dans l'écriture est impropre, ce qui relève de l'hétérogène, du sens indécidable, de l'autre face du texte » (Jensen, 2000, p. 4). D'autres articles vont également aborder cette problématique spécifique de l'écriture féminine chez Genet. Par exemple, l'article de Mairéad Hanrahan *Genet and Cixous: The InterSext* (1999) reprend les analyses de Cixous sur Genet. Mairéad Hanrahan précise l'objectif de cet article : « [T]he aim of this article is to see whether Cixous's conception of the relationship between sexuality and textuality might usefully be extended to the question of intertextuality. It aims in particular to adapt *Le rire de la Méduse* as a model of reading in order to examine the way the relation between Genet and Cixous has been

perceived<sup>2</sup> » (Hanrahan, 1999, p. 719). Du côté francophone, Caroline Daviron, dans son essai *Elles, les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, étudie les femmes et leur présence dans l'œuvre théâtrale, où elles prennent une ampleur et une profondeur considérables comparativement à la place qu'elles occupent dans les romans. Genet dépeint dans ses romans un univers masculin dont la femme, elle, est absente. Daviron insiste sur la capacité de l'auteur à engendrer de l'équivoque lorsqu'il s'agit des postures sexuées et à créer une œuvre constamment en révolte qui fait fi des conventions sociales.

Les recherches sur l'œuvre de Genet abordant l'identité sexuelle dans la perspective des *gender* ou des *queer studies* varient en fonction des études littéraires et dramatiques de l'œuvre de Genet. Nous allons exposer dans un premier temps la réception critique qu'a eue l'œuvre romanesque de Genet dans le cadre des *gender* et des *queer studies*. Comme le note Pierre-Marie Héron (2011), les études sur Genet ont connu un essor dans les années 1990 en parallèle du développement des *gender* et des *queer studies*. L'auteur fait mention dans son texte de la spécificité des *queer critics* qui, à l'opposé des *gay studies*, affirment plutôt que le genre sexué se performe, se construit. Dans les analyses littéraires, il sera question de repérer « tout ce qui peut brouiller les identités, mettre du "trouble dans le genre" et déconstruire les binarités homosexuel/hétérosexuel, masculin/féminin » (Héron, 2011, p. 33). Pour sa part, Urs Urban mentionne dans un article sur la réception de l'œuvre genétienne en Allemagne qu'il faut « attendre à la fin des années 1990 pour assister à la redécouverte de Genet par les lecteurs de Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick et Leo Bersani » (Urban, 2011, p. 127).

---

<sup>2</sup> « L'objectif de cet article est de voir si la conception de Cixous à propos de la relation entre la sexualité et la textualité peut être utilement étendue à la question de l'intertextualité. L'objectif en particulier est d'adapter *Le rire de la Méduse* comme un modèle de lecture pour examiner comment la relation entre Genet et Cixous a été perçue » (traduit par l'auteur).

Aux États-Unis, plusieurs publications privilégient l'approche des *gender* et des *queer studies* pour analyser les romans de Genet. Parmi celles-ci, on retrouve l'ouvrage de Pascale Gaitet paru en 2003, intitulé *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. L'essai de Pascale Gaitet propose une relecture de deux aspects qui, selon elle, sont délaissés par Sartre dans son analyse sur Genet : le sexe et le politique. Pascale Gaitet utilise des concepts issus du féminisme et des *gender studies* pour révéler l'étendue des fluctuations et des renversements à l'œuvre dans les pratiques du travestissement et de l'homosexualité dans les romans de Genet. Un autre ouvrage qu'il est important de mentionner pour notre recherche est l'essai d'Elizabeth Stephens *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*, paru en 2009. L'auteure montre l'étendue des difficultés que pose l'écriture homosexuelle pour Genet dans un contexte hétéronormatif. De plus, Elizabeth Stephens a consacré d'autres articles à cette question, notamment l'article intitulé « The bad homosexual: Genet's perverse homo-politics » (2012) et l'article « Masculinity as masquerade: "gay" macho in the novels of Jean Genet » (1999). Résumons brièvement les idées principales développées par l'auteure dans ces deux articles. Elizabeth Stephens constate l'existence de deux conceptions opposées dans la réception critique de l'œuvre de Genet sous l'angle des *gay* ou des *queer studies*. La première conception réfute l'idée que le romancier déstabilise les schémas de la différence sexuelle et véhicule un discours qui n'ébranle pas l'hétéronormativité. Autrement dit, en proposant des figures extrêmement stéréotypées du masculin et du féminin, Genet ne ferait que renchérir sur les normes restrictives imposées par la société en matière de genre. Selon elle, dans l'œuvre de Genet, la féminité rime avec la passivité et la soumission, alors que la force, la supériorité et la domination sont les signes distinctifs de la masculinité. Elizabeth Stephens va à l'encontre de ces affirmations et démontre plutôt comment, au contraire, l'écrivain expose des stéréotypes qui sont en fait des constructions sociales produites par le discours. Cela nous amène ensuite à évoquer l'article de Barbara Bullock et Denis Provencher, « The linguistic representation of femininity and masculinity in Jean Genet's *Notre-Dame-des-*



*Fleurs* » (2001). Cette recherche analyse la construction des identités masculines et féminines dans le roman à partir des approches pragmatique et linguistique. L'article de Drew Jones « La liberté dans l'évasion de l'identité homosexuelle : une lecture de *Querelle de Brest* » propose une analyse *queer* du roman de Genet *Querelle de Brest*. L'auteur affirme que « la critique s'est vite aperçue de la prégnance de la question de l'identité sexuelle chez Jean Genet » (Jones, 2005, p. 63). Drew Jones a également écrit un essai intitulé *Jean Genet at the Crossroads: Blurring the Lines of Binary Opposition* (2007), dans lequel il étudie les romans et le théâtre de Genet. En utilisant plusieurs approches associées au post-structuralisme (déconstruction, théorie féministe, théorie *queer* et postcolonialisme), l'auteur interroge un certain nombre de binarismes associés à la race, au genre et à la sexualité dans l'œuvre de Genet. Un dernier ouvrage important pour notre recherche est celui de Geir Uvsløkk, *Jean Genet : une écriture des perversions* (2011), dans lequel l'auteur analyse la problématique de la perversion dans trois romans de Genet : *Notre-Dame-des-fleurs*, *Miracle de la rose* et *Journal du voleur*. Il met en lumière la présence de trois déclinaisons différentes de la perversion dans ces romans : sexuelles, textuelles et morales. L'auteur aborde l'identité sexuelle dans le chapitre portant sur les perversions sexuelles. En effet, Geir Uvsløkk rediscute et conteste la notion d'écriture féminine de Cixous et il affirme que Genet élabore une nouvelle écriture masculine :

L'écriture de Genet est avant tout une nouvelle écriture masculine, et il répond donc à un tout autre vœu de Cixous : il dit du nouveau sur le masculin. Dans cette nouvelle écriture masculine, Genet ébranle fortement les conceptions traditionnelles de masculinité et de féminité. Il montre clairement que virilité n'est pas nécessairement synonyme de masculinité (Uvsløkk, 2011, p. 115).

Malgré ces recherches, on observe que, contrairement aux romans, le champ consacré à l'analyse dramaturgique des textes propose un nombre restreint d'articles et d'essais qui abordent l'identité sexuelle dans la perspective des *gender* ou des *queer studies*.

Les recherches portant sur le théâtre de Genet semblent plutôt se concentrer sur les mises en scène de l'œuvre dramatique, comme en témoignent, par exemple, les mises en scène de Richard Schechner du *Balcon* au début des années 1980. On relève néanmoins l'existence de deux articles sur *Les Bonnes* qui traitent spécifiquement de l'identité sexuelle. L'article de Cynthia Running-Johnson « Genet's "excessive" double: reading *Les Bonnes* through Irigaray and Cixous » propose une lecture féministe des *Bonnes* d'après Irigaray et Cixous. L'auteure revient sur la fonction du double dans l'œuvre genétienne en affirmant que ce motif apparaît « in the relationships between characters, in the dual narrative structures of his writing, and in the thematic organization of his texts, with their paradoxical pairing of good and evil, masculine and feminine, and illusion and reality<sup>3</sup> » (Running-Johnson, 1990, p. 959). Il y a aussi l'article de Lizza Eldridge qui a pour titre « Genet's *The Maids*: performativity in performance » (2005). L'auteure pose l'hypothèse selon laquelle la pièce de Genet « derives from the sustained subversion of social and theatrical conventions surrounding identity, gender and sexuality<sup>4</sup> ». Par ailleurs, Lizza Eldridge établit dans cet article que Genet « concern[s] to disrupt normative assumptions about the correlation between sex and gender through the actor/character discrepancy suggests striking parallels with recent theoretical discourse on performativity<sup>5</sup> ». L'analyse de Lizza Eldridge est capitale pour notre recherche, car l'auteure fait usage du concept de performativité à la fois comme un outil emprunté au domaine théâtral, mais aussi pour discuter de l'identité sexuelle dans la pièce de Genet. Dans *Sujets du désir : réflexions hégéliennes en France au XX<sup>e</sup> siècle* (1987),

---

<sup>3</sup> « dans les relations entre les personnages, dans la structure narrative duelle de ses écrits et dans l'organisation thématique de ses textes avec l'association paradoxale entre le bien et le mal, le masculin et le féminin et l'illusion et la réalité » (traduit par l'auteur).

<sup>4</sup> « dérive de la subversion soutenue de conventions sociales et théâtrales entourant l'identité, le genre et la sexualité » (traduit par l'auteur).

<sup>5</sup> « que le souci de Genet de perturber les normes à propos du sexe et du genre à travers l'écart entre acteur et personnage suggère des parallèles frappants avec le discours théorique récent sur la performativité » (traduit par l'auteur).

Judith Butler se réfère au texte de Sartre (1952) en affirmant que « Genet tente à travers l'art d'assimiler l'Autre à son monde, l'envers du monde de la bourgeoisie, dans lequel le crime, la vulgarité et la licence sexuelle sont des normes dominantes » (Butler, 1987, p. 195). Elle met l'accent sur la dimension décisive du langage pour Genet, qui devient pour elle « la possibilité de cette inversion dialectique des relations de pouvoir qui caractérisent originairement ses relations avec les autres » (Butler, 1987, p. 196). Jusqu'ici, nous nous sommes limité à discuter de la réception *queer* de l'œuvre de Jean Genet dans une perspective américaine. De l'autre côté de l'Atlantique, la réception tardive de la théorie *queer* en France (*Gender trouble*, de Judith Butler, ne sera traduit qu'en 2005) explique le nombre restreint d'études liées à l'identité sexuelle dans le roman et le théâtre de Genet dans ce pays.

Agnès Vannouvong est la seule universitaire francophone à avoir mené une étude détaillée du théâtre et des romans de Jean Genet sous l'angle des *gender* et des *queer studies* dans *Jean Genet, les revers du genre* (2010). Cet ouvrage constitue la référence majeure de notre recherche et de nos analyses sur les mutations de l'identité sexuelle. L'étude de Vannouvong prend appui sur l'ensemble de l'œuvre génétienne et son ambition est de « saisir la plasticité des identités hybrides, de l'ambiguïté sexuelle, à la lumière des théories contemporaines sur le genre » (Vannouvong, 2010, p. 19). Par ailleurs, Vannouvong a publié des articles à ce sujet dans des revues spécialisées, notamment « Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet – Lecture des *Bonnes* et de *Haute surveillance* » en 2006. Didier Eribon, dans son livre *Une morale du minoritaire : variation sur Jean Genet*, expose, à partir de l'œuvre de l'auteur, comment il est possible d'établir une morale du minoritaire. Il cherche à réfléchir sur la différence en se détachant de l'approche psychanalytique qui, selon lui, représente et utilise un discours normatif.



Rappelons également quelques mises en scène marquantes qui mettent en évidence la problématique de l'identité sexuelle. Dans son ouvrage sur le théâtre complet de Jean Genet, Michel Corvin (2002) évoque quelques-unes de ces mises en scène, qui sont principalement issues de la France et des États-Unis. *Les Bonnes* de Genet demeure l'une des pièces les plus souvent jouées dans le monde. L'une des options de mise en scène consiste à faire jouer la pièce par des hommes. En 1965, le Living Theatre propose une version de la pièce avec une distribution masculine. Judith Malina s'exprime sur le choix de faire jouer la pièce par des hommes : « Le Living a commencé les répétitions avec trois filles. Ça m'a paru faux, assez rapidement. La pièce restait engoncée dans la psychologie. C'étaient simplement trois femmes hystériques » (Corvin, 2002, p. 1074-1075). En 1971, Jean-Marie Patte fait également jouer les personnages par des hommes au théâtre de la Cité internationale. Selon le metteur en scène, « les deux sœurs et Madame sont les projections en trois personnages de Genet » (Corvin, 2002, p. 1075). Le metteur en scène Alfredo Arias choisit d'interpréter lui-même Madame en 2001, au théâtre de l'Athénée. Au lieu de faire de Madame une caricature de la féminité, Alfredo Arias choisit plutôt d'incarner un « mannequin surchargé de prothèses (faux cul et faux seins, perruque et masque facial) qu'il retire les unes après les autres » (Corvin, 2002, p. 1079). Madame semble être dépourvue de genre sexué dans la mise en scène d'Alfredo Arias. Au Québec, le metteur en scène André Brassard monte *Les Bonnes* à deux reprises : la première fois en 1966 au Festival d'art dramatique et la deuxième fois au Centre national des Arts en 1985. Marc Béland, quant à lui, effectue une mise en scène de la pièce au Théâtre du Rideau Vert en 2012. Cependant, au Québec, les mises en scène de la pièce exploitent très peu la problématique de l'identité sexuelle.

En ce qui concerne *Le Balcon*, Genet affirme, dans son avertissement, que les actrices ne doivent pas remplacer les mots comme *boxon*, *foutoir*, *chibre* par des mots de bonne compagnie. Cependant, selon Genet, « elles peuvent refuser de jouer dans ma pièce – on y mettra des hommes » (Genet, 1956, p. 9). En 1980, la mise en scène de

Richard Schechner, à New York, expérimente également avec l'identité sexuelle, car il fait jouer les personnages féminins de la pièce par des hommes. Schechner perçoit que le genre sexué évolue à travers la pièce. Plutôt que de proposer une lecture de l'identité homosexuelle du personnage d'Irma, le metteur en scène affirme : « I was trying not to make a definitive statement about Irma's sexual preference, but rather to insist that within the context of *The Balcony* gender is flexible, chosen<sup>6</sup> » (Schechner, 1982, p. 86). Quelques années plus tard, en 2005, Irma est interprétée par Michel Fau dans une mise en scène de Sébastien Rojon à Paris, au théâtre de l'Athénée. Dans ce spectacle, Madame Irma est « transformée en icône gay » (Vannouvong, 2010, p. 52) et « son langage, ses gestes et ses manières non retenus sont ceux d'un homosexuel efféminé ou, plus théâtralement, ceux d'un travesti qui amplifie la démesure baroque » (Vannouvong, 2010, p. 52). Sur la scène québécoise, *Le Balcon* a été représentée pour la toute première fois en 1977 au Théâtre du Nouveau Monde dans une mise en scène d'André Brassard. En 2013, René Richard Cyr signe la mise en scène de la pièce pour une deuxième fois dans ce même théâtre. Néanmoins, les deux mises en scène du *Balcon* au Québec n'interrogent pas l'identité sexuelle. Finalement, nous faisons le constat que « la notion du genre traverse l'ensemble des genres auxquels s'adonne Jean Genet : roman d'abord, mais aussi journal, (auto)biographie, théâtre, essai et poésie, alors que les frontières génériques sont elles-mêmes mouvantes et perméables » (Diassinous, 2014, p. 277).

---

<sup>6</sup> « J'ai essayé de ne pas proposer un statut définitif concernant les préférences sexuelles d'Irma, mais j'insiste davantage pour dire que, dans le contexte du *Balcon*, le genre est flexible, choisi » (traduit par l'auteur).



## Corpus

Nous avons choisi de concentrer principalement notre analyse des mutations de l'identité du personnage sur deux pièces : *Les Bonnes* (1947) et *Le Balcon* (1956). Dans ces deux pièces, les mutations de l'identité sociale et sexuelle des personnages sont centrales comparativement à des pièces comme *Les Nègres* ou *Les Paravents*, qui interrogent davantage le colonialisme. La production dramatique de Genet se divise en deux périodes distinctes. D'abord, il y a les pièces écrites avant sa crise existentielle, soit entre 1942 et 1947. On retrouve dans cette période les pièces suivantes : *Haute surveillance* (1947), *Les Bonnes* (1947) et *Splendid's* (1948). On observe que, durant cette période, la création dramatique de Genet n'est pas encore complètement détachée de l'univers romanesque. Cependant, sa deuxième période de création rompt véritablement avec les romans. Elle commence dès 1955 avec les pièces suivantes : *Elle* (1955), *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1958) et *Les Paravents* (1961). Cette rupture entre l'œuvre romanesque et l'œuvre théâtrale se produit à la suite de deux événements décisifs dans la vie de Genet. Tout d'abord, il y a la parution de l'essai de Sartre, qui plonge l'auteur dans une dépression et, ensuite, sa rencontre avec un voyageur dans un train qui modifiera sa conception du monde et de la création.

La première pièce de Genet de notre corpus, *Les Bonnes*, met en scène trois personnages féminins : deux bonnes, Claire et Solange, et Madame, réunies dans un huis clos. Les deux bonnes, dans un rituel aux caractéristiques sadomasochistes, s'évertuent à créer à répétition le meurtre de Madame. L'identité des personnages est instable et en mutation permanente, puisqu'elles passent d'une identité à une autre à l'intérieur du rituel visant à imiter Madame. Cette première pièce nous montre que l'identité « est mouvante, tout comme la sexualité qui, loin d'être une catégorie ordonnée, close, est une représentation qui bouge » (Vannouvong, 2006, p. 270). Pour la première fois dans son œuvre, Genet accorde un rôle d'importance aux femmes,

alors que l'homme, lui, est absent physiquement de la scène, mais présent dans le discours et les fantasmes des trois protagonistes. Dans cette première pièce de Genet, les mutations identitaires de Claire et de Solange ne se produisent pas uniquement sur le plan sexuel, mais aussi sur le plan de leur statut social. En effet, lorsque les deux sœurs interprètent Madame, elles font aussi du statut social une représentation mouvante.

La deuxième pièce de notre corpus, *Le Balcon* (1956), marque un tournant décisif du point de vue esthétique pour Genet. Elle marque l'apparition d'une réflexion politique dans l'œuvre de l'auteur, qui s'articule autour de thèmes touchant à l'image et au reflet. Cette pièce de Genet se situe dans un bordel en pleine révolution tenu par Madame Irma. Les clients viennent y assouvir leurs fantasmes, notamment ceux de jouer les figures d'autorité de la société traditionnelle. Vannouvong observe que Genet « rediscute la classification, la codification et plus largement le concept générique de catégorie, tant d'un point de vue social que sexuel » (Vannouvong, 2010, p. 33). Madame Irma possède le pouvoir dans ce bordel en détenant et en contrôlant tous les moyens susceptibles de provoquer la jouissance des clients. Ainsi, à l'intérieur même du bordel, Irma agit comme une metteuse en scène en imaginant et en régulant les scénarios et les fantasmes des clients. L'identité sexuelle d'Irma est elle-même sujette à des mutations, car elle incarne successivement les postures masculines et féminines dans la pièce. Par ailleurs, l'identité sexuelle et sociale dans *Le Balcon* entretient un rapport particulier au rôle. Albert Dichy remarque à ce sujet : « Chez Genet, l'identité, qu'elle soit sexuelle ou sociale, est un rôle parmi d'autres. Comme le mot "rôle", elle peut tourner. Le rôle est quelque chose qui se retourne. Comédie? Peut-être. Il peut y avoir aussi un usage comique de l'instabilité sexuelle » (Vannouvong, 2010, p. 63). Dichy résume d'emblée les différents procédés mis en œuvre par Genet dans la deuxième pièce de notre corpus. L'identité sexuelle et sociale dans le *Balcon* se soumet à l'instabilité, donc à la mutation dans un registre qui, cette fois-ci, relève de la farce comique.

## Cadre conceptuel

Notre recherche s'inscrit dans le champ de la critique post-structuraliste, se définissant comme « la critique du sujet souverain parlant, la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes » (Angermuller, 2007, p. 20). Les recherches de Judith Butler sur le genre s'inscrivent dans ce courant de pensée. Butler s'affilie également à la *French Theory*, qui désigne un ensemble de théoriciens de traditions philosophiques différentes qui ont connu un grand succès dans les universités américaines à partir des années 1970. Les principaux auteurs rattachés à la *French Theory* sont Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida et Jacques Lacan.

Pour étudier les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans le théâtre de Genet, notre recherche fait appel à des concepts qui permettent de saisir l'identité dans son dynamisme et à des outils d'analyse qui permettent d'étudier et d'interpréter son instabilité. Premièrement, le concept de la performativité du genre nous permettra d'étudier concrètement les mutations de l'identité sexuelle. Nous allons tout d'abord revenir sur la définition de la performativité et éclairer ses origines à la fois linguistiques et philosophiques. Plusieurs théoriciens ont discuté de ce concept, dont John Langshaw Austin dans le domaine de la linguistique et Judith Butler dans le contexte des *gender studies*. Cela nous permettra d'éclairer les implications épistémologiques de la performativité. La performativité, rappelons-le brièvement, a été théorisée à partir des actes de langage et de leurs caractéristiques principales : c'est qu'ils réalisent ce qu'ils énoncent. Judith Butler affirme ceci à propos de la performativité : « [L]es actes performatifs sont des formes de discours faisant autorité : la plupart des performatifs sont des affirmations qui, lorsqu'elles sont prononcées, réalisent une certaine action et exercent un pouvoir contraignant »



(Butler, 1993, p. 227). Par ailleurs, la notion de mascarade, définie par Butler comme constituant « un prototype de la performance du genre » (Berger, 2013, p. 93), nous servira également à préciser les mutations de l'identité sexuelle. Le sadomasochisme et son rapport au pouvoir dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* seront interrogés à la lumière des œuvres du corpus. Rappelons que Genet, en utilisant le sadomasochisme au cœur de ses textes, interroge et conteste les normes et les codes de la domination et le fonctionnement du politique à travers les pratiques sexuelles. De plus, pour éclairer les relations entre les personnages, nous devons analyser le sadomasochisme dans les pièces. Genet construit les relations entre les personnages de son théâtre d'une manière hiérarchisée et binaire. Ainsi, cette construction devient le reflet d'une performativité du pouvoir que nous devons relever. Finalement, la fonction du rôle dans les textes permet d'éclairer l'instabilité de l'identité des personnages. Ils ne sont plus confinés à une posture fixe et à la représentation d'une entité psychologique. Les ruptures qui se produisent dans les différents jeux de rôles entre les personnages nous renvoient à la performativité, puisqu'ils nous montrent qu'ils sont davantage dans l'action que dans la représentation. Ces ruptures (dans lesquelles les personnages quittent leur rôle d'emprunt) contribuent à entretenir l'ambiguïté de leur identité, car elles viennent signifier que les personnages ne sont pas ce qu'on croit qu'ils sont. De plus, on remarque qu'un personnage comme Madame, par exemple, se dédouble aussi par rapport à un rôle unique. Ainsi, il y a un écart entre le personnage réel, celui qui apparaît sur scène, et le rôle créé sur mesure par l'intermédiaire du fantasme lorsqu'elle est absente. Il devient alors intéressant de comparer ce décalage entre le personnage et son rôle pour cerner l'instabilité des identités sexuelles et sociales.

Avant de procéder à une analyse détaillée du personnage et de ses mutations, il convient de définir l'identité sexuelle. Nous allons nous référer principalement à deux définitions de l'identité telles qu'elles sont proposées par Paul Ricœur et Judith Butler. Ricœur soutient deux conceptions distinctes de l'identité narrative et il se réfère à l'*idem* et à l'*ipse*. Ainsi, le personnage, dans le récit, se trouve confronté à ces

deux conceptions qui définissent son identité. Butler, quant à elle, définit l'identité sexuelle comme une construction et la met en relation avec les normes sociales.

### Méthodologie

Les outils d'analyse des textes dramatiques sont empruntés principalement à deux auteurs. Le premier, Michel Vinaver, propose d'analyser les figures textuelles en fonction du discours dans son ouvrage *Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*. Avec son essai *Das Drama*, traduit en anglais sous le titre *The Theory and Analysis of Drama* (1988), Manfred Pfister, un théoricien allemand, se révèle le pilier central de notre recherche pour étudier les mutations de l'identité des personnages. Pfister propose plusieurs catégories pour l'analyse du personnage dans les textes. Il établit une catégorie d'analyse qui observe les personnages dynamiques ou statiques à l'intérieur d'un texte. Le personnage dynamique subit une évolution, contrairement au personnage statique qui, lui, n'évolue pas. Par ailleurs, pour mieux cerner les mutations de l'identité sexuelle des personnages, nous souhaitons mettre en relation les catégories d'analyse de Pfister avec celles proposées par Butler. Nous désirons ajouter trois nouvelles catégories, notamment le sexe et le genre, en nous référant à la distinction opérée par Butler et, par la suite, la catégorie qui repose sur l'observation des rapports de domination et de soumission. Cela nous permet d'étudier, à partir des catégories dramatiques et des catégories de l'identité sexuelle (sexe et genre) dans leur rapport à la domination et la soumission, les personnages dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*. Notre attention se portera sur les personnages dynamiques à l'œuvre dans les textes, puisque ce sont eux qui évoluent et qui produisent du changement. En outre, nous observerons l'évolution diachronique du personnage dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* et nous repérerons ces mutations dans leur rapport au temps dramatique. En effet, nous tenterons de démontrer que les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages se produisent en corrélation avec le temps dramatique des pièces. Chaque analyse sera introduite par une

contextualisation de chacune des pièces. Nous entamerons par la suite l'analyse des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Nos analyses se concentreront sur certains personnages dans le but de les étudier avec précision. Nous nous référerons aux catégories dégagées par Manfred Pfister et nous ferons apparaître les éléments d'analyse dans des graphiques qui illustrent visuellement les différentes mutations. Ces classifications permettront d'avoir une vue d'ensemble et de retrouver efficacement les mutations des différents personnages.

Ainsi, ce mémoire de recherche se divise en quatre chapitres. Le premier chapitre expose de façon détaillée le cadre conceptuel qui sous-tend notre analyse des textes. Le deuxième chapitre porte précisément sur ces outils méthodologiques, tandis que les troisième et quatrième chapitres proposent l'analyse des *Bonnes* et du *Balcon*. Notre recherche forge différents outils d'analyse pour étudier la mutation de l'identité sexuelle et sociale du personnage génétien en s'appuyant sur l'approche des *gender studies*. Nous souhaitons ainsi éclairer l'œuvre dramatique de Genet à partir des *gender studies* et, en même temps, enrichir la méthodologie d'analyse des textes dramatiques. Rappelons que notre hypothèse initiale propose que l'instabilité est au fondement de l'œuvre dramatique de Genet. Celle-ci se manifeste à travers les mutations de l'identité sexuelle et sociale du personnage. On observe notamment que « le sexe biologique et le genre des personnages génétiens n'ont pas vocation à se recouper. Dans une œuvre qui bouleverse les rapports entre genre et sexualité et où le phallus est un objet de culte, le masculin et le féminin sont bien plus des fonctions rituelles que des données biologiques » (Diassinous, 2014, p. 277). Nous nous interrogeons donc à savoir quels sont les outils qui peuvent nous aider à éclairer cette instabilité du genre sexuel dans le texte génétien. Est-ce que le concept de performativité du genre emprunté à Judith Butler est opératoire pour procéder à l'analyse des mutations du personnage dans les textes? Nous tenterons de démontrer, grâce à l'analyse des deux pièces, que cette instabilité relève de la performativité dans le texte génétien et que les notions de masculinité et de féminité ne sont que des



constructions établies et produites par le discours et les normes sociales. L'approche conceptuelle de notre recherche s'apparente au post-structuralisme, tandis que l'approche méthodologique, elle, se base sur l'alliage des catégories d'analyse de Manfred Pfister et Judith Butler. Nous définirons à présent notre cadre conceptuel et le concept d'identité sexuelle grâce à deux théoriciens : Paul Ricœur et Judith Butler. Ensuite, nous clarifierons les notions de performativité, de sadomasochisme et de rôle.

# CHAPITRE I

## APPROCHES POUR UNE CONCEPTION DYNAMIQUE DE L'IDENTITÉ SEXUELLE

### 1.1 L'IDENTITÉ SEXUELLE : VERS UNE DÉFINITION

Il convient, dans un premier temps, de définir le concept d'identité. L'identité tire son origine étymologique du latin « *idem* », qui signifie « même ». L'identité désigne le caractère « de ce qui est tout à fait semblable à quelque chose ou de ce qui demeure le même (“identique à soi-même”) à travers le temps » (Clément, Demonque, Hansen-Love, Kahn, 2000, p. 211). Jean-Yves Le Talec (2008) affirme que l'identité représente « un paradigme de la complexité », étant donné les multiples références disciplinaires qui servent à la cerner conceptuellement. Ainsi, on observe que cette notion n'a pas qu'une seule définition possible. Le concept d'identité ne s'associe pas non plus à un seul champ de savoir. Nous souhaitons le caractériser à l'aide d'outils empruntés à la philosophie. Le questionnement du concept d'identité s'inscrit dans une perspective précise de cette discipline, l'ontologie, qui le définit comme suit : « l'étude de l'essence de l'être, de ce qui fait qu'un être est; elle serait l'étude du fondement de l'ordre des choses » (Clément, Demonque, Hansen-Love, Kahn, 2000, p. 322). Intéressons-nous à présent à des définitions de l'identité qui tiennent compte de son dynamisme et de son potentiel évolutif.



### 1.1.2 Paul Ricœur : l'identité narrative à travers l'*idem* et l'*ipse*

Nous souhaitons introduire des concepts dégagés par Paul Ricœur dans le but d'approfondir notre problématique quant à l'identité. Dans la préface de son essai *Soi-même comme un autre* (1990), Ricœur mentionne les trois intentions philosophiques qui sous-tendent sa réflexion. La première intention est de mettre en évidence le soi défini comme pronom réfléchi. L'auteur affirme que, de prime abord, le pronom « soi » renvoie à la troisième personne. Ainsi, l'auteur cherche à se détacher conceptuellement du pronom « je » utilisé dans les réflexions philosophiques traditionnelles sur l'identité. On pense, par exemple, au cogito de Descartes. Ainsi, Ricœur cherche à se détacher de ce qu'il appelle les philosophies du sujet. En effet, selon lui, cette querelle du cogito est dépassée. Pour illustrer ce dépassement, il fait appel à la critique nietzschéenne de ce concept. Cela l'amène par la suite à énoncer sa deuxième intention, qui consiste à dégager « deux significations majeures de l'identité selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latin » (Ricœur, 1990, p. 12). Ricœur dégage deux caractéristiques majeures de l'identité-*idem*, à savoir la permanence dans le temps et son caractère relationnel. Cela l'amène à conceptualiser deux modèles de permanence dans le temps, à savoir le caractère et la parole tenue. Le caractère représente « l'ensemble des dispositions acquises par lesquelles on reconnaît une personne (individu ou groupe) comme étant la même » (Michel, 2009, p. 126). L'identité-mêmeté, selon l'auteur, implique « une permanence dans le temps, s'oppose au différent, au changeant, au variable » (Truc, 2009, p. 48). La deuxième modalité de l'identité définie par Ricœur comme l'identité-*ipse* est caractérisée « comme maintien de soi par la parole donnée à autrui » (Michel, 2009, p. 126). L'ipséité indique, dans ce contexte, « une singularité de la personne, la part subjective de son identité personnelle irréductible aux traits objectifs de son caractère, auxquels on le reconnaît socialement » (Truc, 2009, p. 53). Autrement dit, l'ipséité désigne ce qui fait qu'une personne demeure la même et non pas une autre. Si on se réfère à nouveau au concept d'identité dans la perspective de l'*idem*, selon

l'auteur, il déploie « une hiérarchie de significations [...] dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé à quoi s'oppose le différent au sens de changeant, variable » (Ricœur, 1990, p. 12-13). Finalement, sa dernière intention concerne l'identité-*ipse*, qui met en jeu « la dialectique du soi et de l'autre que soi » (Ricœur, 1990, p. 13).

La question qui se pose alors est la suivante : « Existe-t-il une permanence du sujet à travers la multiplicité de ses expériences? » (Michel, 2003, p. 126). Ricœur élabore une herméneutique du soi qui se définit par trois traits majeurs : « le détour de la réflexion par l'analyse, la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté, celle enfin de l'ipséité et de l'altérité » (*Ibid.*, 1990, p. 28). Selon lui, c'est à travers l'identité narrative que s'exprime efficacement l'opposition entre la mêmeté et l'ipséité : « [O]n espère montrer que c'est dans le cadre de la théorie narrative que la dialectique concrète de l'ipséité et de la mêmeté atteint son plein épanouissement » (*Ibid.*, 1990, p. 138). L'identité narrative, qui compose l'identité personnelle, se caractérise alors comme suit : « la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence » (Michel, 2003, p. 126). L'identité narrative permet à l'individu de mettre en récit sa vie et ses actions dans le temps. Cependant, si on veut bien saisir ces concepts, on doit se référer, en premier lieu, à l'identité personnelle. Elle est caractérisée par Ricœur comme partie première d'une « permanence de soi-même ». Celui-ci postule que le problème de l'identité personnelle constitue « le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs de l'identité » (*Ibid.*, 1990, p. 140).

Par la suite, lorsqu'il aborde l'identité narrative, Ricœur affirme que le personnage dans le récit met en œuvre la dialectique entre l'identité-*idem* et l'identité-*ipse*. Le personnage est actif et il constitue une catégorie narrative à part entière. Ensuite, Ricœur définit la notion de mise en intrigue comme permettant « d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de

l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité » (*Ibid.*, 1990, p. 168). L'identité envisagée à travers la mise en intrigue se définit par « la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission (sic) de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité » (*Ibid.*, 1990, p. 168). Dans ce contexte, pour comprendre l'identité d'un personnage, Ricœur postule que nous devons transférer la notion de mise en intrigue à l'action du récit. Ainsi, le personnage serait marqué par une oscillation entre la dialectique de la concordance et celle de la discordance dans le récit. La notion de concordance reprend les idées de l'agencement des faits aristotélien et de la fable. La discordance se situe quant à elle sur le plan de l'intrigue. Ainsi, l'identité narrative se définit par une dialectique entre la fable (la concordance) et l'intrigue (la discordance), entre la stabilité et la variabilité. Cependant, le philosophe va plus loin et complexifie davantage la dialectique de la concordance et de la discordance dans le récit. Il postule l'existence d'une corrélation entre l'action et le personnage dans le récit et la concordance-discordance de la mise en intrigue. Cela l'amène ensuite à inscrire sa réflexion à propos de la concordance et de la discordance du personnage dans le cadre de la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité. Dans ce contexte, le personnage évoluant dans le récit oscille constamment entre ces deux pôles. Le philosophe désigne alors les variations imaginatives pour décrire ce processus dans lequel le récit met à l'épreuve « les ressources de variation de l'identité narrative » (*Ibid.*, 1990, p. 176). Par la suite, Ricœur affirme que l'espace de variations des deux modalités de l'identité est immense pour les personnages à l'intérieur d'un récit. Il fournit l'exemple d'un personnage qui, dans le récit, démontre « un caractère identifiable et réidentifiable comme même » (*Ibid.*, 1990, p. 176). À l'inverse, on remarque que, dans les récits, certains personnages renversent le rapport qu'ils entretiennent à l'intrigue. Celle-ci devient alors au service du personnage, ce qui produit comme conséquence « qu'il cesse d'être un caractère » (*Ibid.*, 1990, p. 177). Lorsque le personnage renonce à posséder un caractère, son identité est donc mise en péril. En somme, Ricœur dégage que « l'opération narrative développe un concept



tout à fait original d'identité dynamique qui concilie les catégories mêmes que Locke tenait pour contraires l'une à l'autre : l'identité et la diversité » (*Ibid.*, 1990, p. 170). Finalement, ces concepts sont essentiels pour notre étude sur les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages, puisqu'ils prennent en considération que l'identité se caractérise, d'une part, dans son rapport à la temporalité et, d'autre part, dans le cadre d'une narration. Le concept d'identité narrative se révèle pertinent pour nos analyses textuelles du personnage, car il justifie sa variabilité à l'intérieur du texte dramatique.

### 1.1.3 Judith Butler : l'identité sexuelle et la norme

L'identité personnelle, selon Judith Butler, est qualifiée comme « le trait interne qui inscrit la personne dans la durée et la rend identique à elle-même » (Butler, 1990, p. 84). Butler s'interroge à savoir « dans quelle mesure "l'identité" est-elle un idéal normatif plutôt qu'un fait descriptif de l'expérience » (*Ibid.*, 1990, p. 84). Selon elle, ce qu'on entend par « cohérence » et « constance » lorsqu'on cherche à caractériser une personne ne forme pas des critères suffisants pour établir ce qui la constitue. Ces modèles, qui tentent de stabiliser l'individu en lui assurant une permanence dans le temps, agissent davantage comme des « normes d'intelligibilité socialement instituées et maintenues » (*Ibid.*, 1990, p. 84). Butler ne conçoit donc pas l'identité comme permanente temporellement, mais plutôt en construction et en évolution permanente. L'identité personnelle, selon Butler, inscrit alors la personne dans la durée et la rend identique à elle-même. Elle constitue le résultat d'une norme instituée par la société.

Cela amène Butler à définir l'identité sexuelle comme constituant le sentiment d'être un homme ou une femme et de se reconnaître par un ensemble de comportements et d'attitudes se déclinant à travers la reconnaissance par l'individu d'une identité masculine ou féminine. L'identité sexuelle est composée de trois éléments distinguables : le sexe, le genre et la sexualité. Elle se traduit dans une dimension

socioculturelle et démontre « l'ensemble des significations culturelles qu'assume un corps sexué ». La personne naît avec un sexe biologique, mais ce sont la société et le contexte culturel qui finissent par façonner l'identité. Butler mentionne que les individus qui éprouvent une différence entre le sexe et le genre démontrent que ces notions de cohérence et d'intelligibilité liées à l'idée d'une identité dite « unitaire » sont le produit de normes culturelles et linguistiques. Pour qu'une personne soit désignée comme intelligible par cette norme, son identité doit manifester un lien identitaire entre son sexe, son genre et son orientation sexuelle. Par exemple, pour correspondre à l'homme, l'individu de sexe mâle doit posséder un genre masculin et il doit conformer impérativement son orientation sexuelle à l'hétérosexualité. Ainsi, l'identité chez Butler n'est pas conceptualisée comme relevant de la stabilité ou de l'invariabilité. L'identité sexuelle demeure la conséquence de pratiques discursives. Finalement, de l'ensemble de ces considérations, Butler dégage une conception dynamique de l'identité.

Dans le but d'approfondir les arguments de Butler, nous souhaitons apporter quelques précisions supplémentaires à propos de l'identité sexuelle. Rappelons que Butler caractérise l'identité sexuelle comme l'association du sexe et du genre. Élisabeth Roudinesco, historienne de la psychanalyse, nous fournit une explication complémentaire sur la distinction entre le sexe et le genre. Le genre a comme origine étymologique le latin « *genus* ». Selon elle, il a d'abord été utilisé pour « distinguer le sexe (au sens anatomique) de l'identité (au sens social ou psychique) » (Roudinesco, 2014). La psychanalyste affirme que « le *gender* désigne donc le sentiment de l'identité sexuelle, alors que le sexe définit l'organisation anatomique de la différence entre le mâle et la femelle » (Roudinesco, 2014). L'identité sexuelle se fonde sur l'association de deux éléments, le sexe et le genre. Un autre aspect de l'identité sexuelle définie par Butler concerne la relation du sujet au pouvoir. Dans son essai *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories* (2002), Butler évoque, en s'appuyant sur Foucault, des liens entre la fabrication de l'identité et le pouvoir. Chez

Foucault, le pouvoir ne joue pas un rôle uniquement répressif, mais également productif (1976). Pour Butler, le pouvoir intervient directement dans les opérations de subjectivation des individus. Elle introduit le concept d'assujettissement dans sa réflexion pour montrer « les processus par lesquels les sujets sont constitués dans l'attachement aux relations de pouvoir » (Le Blanc, 2004, p. 48). Ce qui distingue la pensée de Butler des considérations de Foucault, c'est qu'à la différence de celui-ci, elle tente de voir par quels moyens le pouvoir investit les sphères de l'intériorité psychique. Nous nous proposons d'observer ensuite la façon dont Butler s'approprie certains des concepts de Jacques Lacan pour penser la dichotomie entre le sexe et le genre et pour définir l'identité sexuelle. En effet, nous devons préciser que les *gender studies* doivent beaucoup à l'approche psychanalytique élaborée par Lacan. Comme l'affirme Anne-Emmanuelle Berger dans son ouvrage *Le grand théâtre du genre* (2013), « on ne comprend pas le travail de Judith Butler et de ses contemporain(e)s dans le domaine des *gender et/ou (sic) queer studies* si on ne prend pas en compte leurs dettes à l'égard de la psychanalyse » (Berger, 2013, p. 166).

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler poursuit sa réflexion sur les « identités » complexes de genre et étudie les questions de « l'identification, de l'identité et de la mascarade » (Butler, 1990, p. 55). Dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, elle s'appuie sur le texte de Lacan *La signification du phallus* (1966)<sup>7</sup>, dans lequel la posture sexuelle masculine est associée à l'idée d'« Avoir » le phallus, tandis que la posture féminine consisterait à « l'Être ». Butler affirme qu'« “Être” le Phallus et “Avoir” le Phallus renvoient à deux positions sexuelles distinctes » (Butler, 1990, p. 127). Ensuite, toujours en s'appuyant sur Lacan, Butler affirme que la position sexuelle féminine qui consiste à « Être » le phallus relève de la mascarade :

---

<sup>7</sup> Pour Lacan, le phallus doit être distingué de l'organe qu'il représente (le pénis ou le clitoris). Il se décrit principalement comme un signifiant. Le signifiant, pour Lacan, désigne « un élément du discours, repérable au niveau (sic) conscient et inconscient, qui représente le sujet et le détermine » (Chemana, 1995, p. 307). De plus, selon lui, la fonction du phallus permet de pointer « les structures auxquelles seront soumis les rapports entre les sexes » (Lacan, 1966, p. 172).



D'un côté, si « l'être », la spécification ontologique du Phallus, relève de la mascarade, alors tout être pourrait, semble-t-il, se laisser réduire à une forme de paraître, l'apparence de l'être, avec pour conséquence de réduire toute l'ontologie de genre à un jeu sur les apparences (Butler, 1990, p. 131).

Pour la philosophe, le genre sexuel d'un individu reposerait sur une pure apparence, et tout être dans cette perspective pourrait ainsi se laisser réduire à une forme de paraître. Ainsi, la mascarade, pour Butler, consiste :

À produire sur un mode performatif une ontologie sexuelle, un paraître qui réussit à passer pour un être; d'un autre côté, on pourrait voir dans la mascarade un déni du désir féminin présupposant une sorte de féminité ontologique préalable qui n'est normalement pas représentée dans l'économie phallique (Butler, 1990, p. 131).

Autrement dit, pour la philosophe, la mascarade telle que définie auparavant par Lacan posséderait une fonction performative. Ainsi, Butler, en mettant l'accent sur la fonction de la mascarade pour cerner la conception de l'identité sexuelle féminine, avance « que la sexuation est une affaire de relation, de rapport à l'autre » (David-Ménard, 2006). Finalement, la notion de mascarade utilisée dans l'argumentation de Judith Butler pour définir le genre devient significative pour notre recherche sur l'identité sexuelle dans le théâtre de Jean Genet. Elle nous permettra de préciser davantage la fonction du rôle dans son théâtre car, comme le constate Anne-Emmanuelle Berger :

[...] avec la mascarade féminine et masculine, avec la comédie jouée par chacun des sexes, dès lors qu'ils reconnaissent et assument sur un certain mode leur dualité et leur division symbolique, nous voici donc transportés sur une scène de théâtre, invité(e)s à contempler et à déchiffrer un jeu de rôles qui n'est autre qu'un jeu des genres à deux emplois typiques et répertoriés : l'emploi « homme » et l'emploi « femme » (Berger, 2015, p. 121).

Selon Berger, la mascarade, qu'elle soit féminine ou masculine, reposerait sur un jeu des genres qui, lui, s'apparente à un jeu de rôles. Nous étudierons donc comment la complexité de l'identité sexuelle dans le théâtre de Jean Genet repose, entre autres, sur le jeu des rôles et le jeu des genres, une mascarade, en somme, qui complexifie la relation entre les personnages.

## 1.2 LE GENRE : ÉVOLUTION D'UN CONCEPT

### 1.2.1 John Money : le *gender* rôle

John Money, pédiatre américain, s'est spécialisé dans les troubles de l'identité sexuée tels que l'hermaphrodisme<sup>8</sup>. Il est le premier à formuler la notion de *gender role*<sup>9</sup> en 1955 et à établir une distinction entre le sexe biologique et le genre. Selon Money, le *gender role* désigne « tout ce que l'on dit ou fait pour manifester son statut de garçon ou d'homme, de fille ou de femme » (Berger, 2013, p. 26). Dans ses recherches, Money parvient à distinguer les différences fondamentales entre les rôles relevant du biologique et du social et à déterminer comment ces deux dimensions s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Money décrit une série d'attributs qui permettent de montrer socialement un genre, qu'il soit masculin ou féminin : « apparence (postures, gestuelles, vêtements, maquillages), comportement érotique, manière de parler, position discursive, mais aussi intérêts, activités, éducation, profession, statut légal, politique et économique » (Berger, 2013, p. 26). Ces différents critères nous

---

<sup>8</sup> Nous nous référons aux explications données par Anne-Emmanuelle Berger dans le chapitre qui s'intitule « Camper le genre ». Berger, Anne-Emmanuelle (2013). *Le grand théâtre du genre : identités, sexualités et féminisme en "Amérique"*, Paris : Belin.

<sup>9</sup> Ce terme apparaît pour la première fois dans : Money, John (1955). Hermaphroditism, gender and precocity in hyperadrenocorticism, *Bulletin of the John Hopkins Hospital*, 96(55), 253-265.



renseignent sur la façon d'observer les manifestations concrètes du genre dans l'analyse du personnage dans les textes. En prenant comme référence ce que Money dégage comme informations, il est possible de fonder nos observations sur ces éléments dans les textes dramatiques de Genet pour l'analyse des personnages à travers la question du genre.

### 1.2.2 Butler et le trouble du genre

L'essai *Trouble dans le genre* (1990) se divise en trois chapitres : « Sujets de sexe/genre/désir », « Prohibition, psychanalyse et production de la matrice hétérosexuelle » et « Actes corporels subversifs ». L'interrogation initiale de Butler à propos du genre s'articule comme suit : « Comment devient-on un genre? », « Quel est le moment ou le mécanisme de construction du genre? » (Butler, 1990). Dans le premier chapitre, Butler a pour objectif premier de réexaminer « le statut des "femmes" en tant que sujet du féminisme, de même que la distinction sexe/genre » (*Ibid.*, 1990, p. 54). La deuxième partie de l'ouvrage se concentre majoritairement sur la déconstruction de théories associées au structuralisme et à la psychanalyse. Dans ce chapitre, elle cherche à démontrer comment ces théories produisent un discours qui instaure l'hétérosexualité comme seule issue possible. Finalement, le dernier chapitre soumet une réflexion sur la corporalité à partir des recherches de Julia Kristeva. Le sous-chapitre qui conclut l'ouvrage, le plus important pour notre recherche, soit « Inscriptions corporelles, subversions performatives », propose de penser la surface et les frontières des corps comme des lieux d'inscription du politique. C'est à l'intérieur de cette section clé qu'elle élabore son concept le plus commenté, celui de la performativité du genre.

Deux problématiques majeures émergent de l'essai *Trouble dans le genre* : la matrice hétérosexuelle<sup>10</sup> et le phallogocentrisme. La matrice hétérosexuelle agit comme principe régulateur qui stipule et exige le prolongement dans la sphère sociale de deux seuls sexes (masculin et féminin) et de deux seuls genres possibles. Ceux-ci seraient liés conjointement à un désir qui ne peut qu'obligatoirement se constituer comme hétérosexuel. Bref, la matrice maintient son pouvoir sur les sujets au moyen d'une réitération de normes oppressantes sur les individus. Butler propose alors un moyen d'instaurer une confusion dans ces catégories normatives :

Je décrirai et proposerai un ensemble de pratiques parodiques fondées sur une théorie performative des actes de genre, des pratiques qui sèment le trouble dans les catégories de corps, de sexe, de genre et de sexualité, qui amorcent un processus subversif de resignification et de prolifération du sens débordant du cadre strictement binaire (*Ibid.*, 1990, p. 56).

Pour parvenir à réaliser pleinement ce processus de contestation, elle s'inspire de la critique généalogique opérée par Foucault dans plusieurs de ses ouvrages<sup>11</sup> dans le but de démontrer comment les catégories de sexe et de genre relèvent de discours, de pratiques et d'institutions. Le concept de généalogie développé par Foucault cherche à identifier les moments d'origine d'une pratique comme la sexualité pour mettre au jour les relations de pouvoir et de savoir qui la régissent. La deuxième problématique concerne le féminisme. Butler cherche à susciter un dialogue au sein de ce mouvement en ramenant les discussions mettant en opposition le sexe et le genre, puis le débat entre l'essentialisme et le constructivisme sous un nouvel angle. En somme, l'essai de Butler « théorise l'identité comme dialectique, en construction permanente; présente les identités homosexuelle et hétérosexuelle comme instables,

---

<sup>10</sup> Butler définit la matrice hétérosexuelle comme « une grille d'intelligibilité culturelle qui naturalise les corps, les genres et les désirs » (Butler, 1990, p. 66).

<sup>11</sup> On peut nommer à ce propos des essais qui se concentrent sur certaines pratiques sociales comme la prison ou la sexualité avec *Surveiller et punir* (1975) ou *La volonté de savoir* (1976).

et désigne la parodie, exemplifiée dans le *drag queen*, comme mode de subversion » (Jami, 2008, p. 215). Cela nous amène désormais à considérer la position de Butler vis-à-vis du sexe et du genre. Butler discute précisément des questions liées au sexe et au genre dans son premier chapitre, « Sujets de sexe, genre, désir ». Elle réfute d'abord l'idée que le genre doit représenter l'expression culturelle du sexe. Selon elle, « le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît » (Butler, 1990, p. 67). Cela veut dire que, même s'il y a présence de deux sexes biologiques, le genre ne devrait pas se réduire au nombre de deux uniquement. Butler opère une déconstruction de ces deux notions et finit par démontrer que ce n'est pas que le genre qui s'inscrit dans une construction discursive, mais le sexe également. Elle affirme que « supposer que le genre est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le genre et le sexe où le genre est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite » (Butler, 1990, p. 68). Ainsi, selon elle, le sexe n'est pas antérieur au genre, mais le genre précède le sexe.

À de nombreuses reprises, Judith Butler revient sur la dichotomie entre les notions de sexe et de genre, qui occupent les discussions féministes. Audrey Baril, dans l'article « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », trouve trois paradigmes d'interprétation du sexe et du genre. Le premier paradigme, communément appelé le déterminisme biologique, se décrit ainsi : « [L]e sexe et le genre sont confondus puisqu'ils s'inscrivent tous les deux dans une optique biologique (le genre est l'effet du sexe naturel) » (Baril, 2007, p. 62). Le deuxième paradigme dégagé par Baril, celui du fondationnalisme biologique, repose sur une séparation entre le sexe et le genre. En effet, le genre « n'est plus la conséquence inévitable du sexe, mais le sexe demeure une donnée naturelle fondée » (Baril, 2007, p. 62). Finalement, le troisième paradigme, celui du constructivisme social, concerne Butler et son discours sur le



sexe et le genre. Nous éclairerons maintenant les notions suivantes : la performativité, le sadomasochisme et, finalement, le rôle.

### 1.3 IDENTITÉ SEXUELLE ET PERFORMATIVITÉ

#### 1.3.1 La performativité : au carrefour de la linguistique et de l'identité sexuelle

De manière générale, la performativité implique « tout simplement ce par quoi la performance est possible, c'est-à-dire la dimension dynamique ou active (qu'elle soit concrète ou imaginée, littérale ou métaphorique) d'une réalité (que celle-ci soit matérielle, affective, symbolique, conceptuelle, etc.) » (Chapleau, 2014). De cette manière, la notion de performativité « s'appliquerait alors toujours à une réalité comme si elle était une action ou comme si elle était faite d'actions concrètes, matérielles, de "faire" qui se déploient dans le temps et l'espace » (Chapleau, 2014)<sup>12</sup>. La performativité, dans le cadre de notre étude des mutations de l'identité sexuelle, est le concept clé pour cerner la conception dynamique des personnages créés par Genet. Pour ce faire, nous nous référons à la définition butlérienne de l'identité sexuelle, qui n'est jamais stable temporellement ni clairement définie, mais toujours en mouvement. Il convient alors d'éclairer la notion de performativité, notion qui a d'abord été établie en linguistique avant d'être reprise dans d'autres disciplines comme le théâtre ou la théorie *queer* de Butler. Dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*, John Langshaw Austin détermine ce qui constitue les actes de langage. L'interrogation initiale d'Austin s'articule autour « de la façon d'agir avec les mots » (Maingueneau, 2001, p. 5). Austin différencie deux types d'énoncés : les constatifs et les performatifs. Les énoncés performatifs « présentent la singularité d'accomplir ce qu'ils disent, d'instaurer une réalité nouvelle par le seul fait de leur énonciation »

---

<sup>12</sup> <https://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/performativite.html#menez-chapleau>.



(Maingueneau, 2001, p.5). Ils se repèrent au moyen de l'utilisation du présent (le temps verbal) et du pronom personnel « je », la première personne du singulier.

Judith Butler, quant à elle, propose deux dimensions de la performativité : « [M]a théorie offre une interprétation tantôt linguistique, tantôt plus théâtrale de la performativité. J'en suis venue à penser que ces deux dimensions étaient inséparables et formaient un chiasme » (Butler, 1990, p. 48). Dans le dernier chapitre de *Trouble dans le genre*, « Actes corporels subversifs », Butler rappelle que le genre relève de la performativité. Après avoir évoqué la dualité classique entre le corps et l'esprit, Butler explique par la suite que les structuralistes déplacent ce binarisme entre corps et esprit vers l'opposition entre la nature et la culture. Elle s'interroge ainsi : « [D]ans quelle mesure le dualisme cartésien corps/esprit, présupposé dans la phénoménologie, est-il adapté au cadre structuraliste où il apparaît sous la forme de l'opposition nature/culture? » (*Ibid.*, 1990, p. 249). Dans ce contexte, le corps est toujours perçu comme s'inscrivant dans la passivité, la prédiscursivité et l'attente de recevoir une signification. Butler se réfère à Foucault, qui affirme que le corps « est représenté en tant que surface et comme la scène d'une inscription culturelle : le corps est la surface gravée des événements » (*Ibid.*, 1990, p. 249). Dans une perspective foucauldienne, les corps deviennent des lieux d'inscription du pouvoir et cette inscription se produit à leur surface. Dans le sous-chapitre intitulé « De l'intériorité au genre performatif », Butler reprend les idées décrites par Foucault dans *Surveiller et punir*. L'essai de Foucault fait une généalogie du système carcéral dans le but de relever les relations de pouvoir intrinsèquement liées à cette organisation sociale. La prison, par exemple, pour s'assurer de la soumission des détenus, va se garantir d'inscrire la loi dans le corps même des prisonniers, ce qui implique « qu'elle soit signifiée sur la surface des corps, ceux-là mêmes qu'elle produit » (*Ibid.*, 1990, p. 257).

Par la suite, Butler met en évidence la notion d'incorporation, qui devient essentielle pour saisir comment le genre relève de la performativité. L'incorporation s'oppose à toute idée d'intériorisation psychique du sujet. Selon Foucault et Butler, une loi, une règle ou une norme s'inscrit à même le corps. Ainsi, le genre peut être défini comme « la production disciplinaire de figures fantasmatiques par le jeu de la présence et de l'absence sur la surface du corps » (*Ibid.*, 1990, p. 258). Ces productions fantasmatiques produites sur la surface du corps engendrent ainsi des fabrications créées de toutes pièces par des processus discursifs et des signes corporels. Or, dans ce contexte, le corps genré performatif, pour reprendre les termes de la philosophe, est dépourvu d'intériorité propre et il établit sa stabilité au moyen d'éléments relevant de la société. Butler, inspirée de Foucault, affirme que l'individu ne se construit pas de façon autonome et que l'identité sexuelle ne constitue pas une composante qui émerge de l'intérieur du sujet. Elle entre en rupture avec une conception essentialiste de l'identité pour développer une vision orientée davantage sur la construction.

Pour résumer, chez Butler, il n'existe pas de corps prédiscursif ou prégenré en attente de signification. C'est le discours qui produirait du sens pour le sujet et fabriquerait l'illusion d'un individu stable. Butler croit en effet que le genre et le sexe « ne concordent pas avec le biologique, mais avec une position discursive; le processus de sexuation ne provient pas de la biologie ni des contenus culturels, mais de la logique du langage » (Saez, 2005, p. 36). Chez elle, la dimension décisive du discours dans la construction de l'identité sexuelle des individus est en partie inspirée de Jacques Lacan. Sa théorie du genre performatif repose essentiellement sur la formation discursive du sujet. Sur ce point, Butler affirme que, « si les identités de genre sont construites et constituées par le langage, cela signifie qu'il n'y a pas d'identités de genre qui précèdent le langage. Ce sont le langage et le discours qui "font" le genre » (Jami, 2008, p. 214). Par ailleurs, Lacan postule que notre inconscient est structuré comme un langage. Selon lui, nous ne sommes pas maîtres de notre discours, mais

nous sommes parlés : « [C]e n'est pas seulement l'homme qui parle, mais que dans l'homme et par l'homme ça parle, [...] sa nature devient tissée par des effets où se retrouve la structure du langage dont il devient la matière » (Lacan, 1966, p. 167). Lacan nous dit, en effet, que cette formule « change totalement la fonction du sujet comme existant. Le sujet n'est pas celui qui pense » (Lacan, 1972, p. 31).

Ainsi, la performativité du genre se définit comme suit : « un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre masculin ou féminin » (Baril, 2007, p. 64). Le genre serait défini en fonction de ce type de parole qui « réalise ce qu'elle dit être, tel l'exemple de la promesse ou du baptême » (Ambroise, 2010, p. 148). L'auteure prend comme exemple, pour illustrer ce principe, la *drag-queen* qui, selon elle, démontre la nature construite du genre en se référant à un idéal qui se constitue comme une norme par l'intermédiaire de la citation. Elle pose une discontinuité radicale entre sexe et genre et démontre, au moyen d'une exagération des attributs féminins, que ceux-ci ne sont que le produit d'une réitération. La *drag-queen* devient alors, selon l'auteure, la figure emblématique pour mettre en évidence que le genre est l'objet d'une construction et qu'il est, somme toute, toujours instable. Pour la philosophe, la *drag-queen*, en imitant un genre, « révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même ainsi que sa contingence » (Butler, 1990, p. 261). C'est dans ce contexte précis que Butler énonce les trois dimensions de la corporéité signifiante : le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre. C'est sur ce dernier élément que nous baserons nos analyses textuelles. La *drag-queen*, selon Butler, parvient à produire un trouble, une contradiction du point de vue identitaire entre, d'une part, le sexe réel et, d'autre part, la performance de genre qu'elle effectue. Butler conclut son essai en abordant la parodie pour mentionner que les genres, masculin ou féminin, sont dépourvus d'original. De toute évidence, « la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une



imitation sans original. Plus précisément, on a affaire à une production dont l'un des effets consiste à se faire passer pour une imitation » (*Ibid.*, 1990, p. 261).

Dans son deuxième essai, *Bodies That Matter* (2009), la philosophe revient sur les confusions provoquées par sa théorie de la performativité du genre telle qu'elle l'a définie dans son ouvrage précédent. Butler s'exprime ainsi dans son introduction : « [E]n effet, si je soutenais que les genres étaient performatifs, cela pouvait signifier que je croyais que chacun, à son réveil, examinait le contenu de son placard, ou de quelque espace plus vaste, et y choisissait le genre de son choix, qu'il revêtait ensuite pour la journée avant de le ranger à sa place le soir venu » (*Ibid.*, 1993, p. 12). L'auteure démontre néanmoins que le sujet n'arrive pas à décider de son genre. Ensuite, elle décline une série de questions pour faire comprendre que le genre s'institue par des normes et, surtout, par des relations de pouvoir : « Comment tirer une puissance d'un genre construit à travers des relations de pouvoir et, plus précisément, à travers des contraintes normatives qui produisent divers êtres corporels, mais les régulent? » (*Ibid.*, 1993, p. 12). Dans ce deuxième essai, Butler approfondit sa réflexion en apportant de nouveaux éléments conceptuels à sa théorie. La philosophe cherche dorénavant à saisir la performativité non plus comme « un acte par lequel le sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose » (*Ibid.*, 1993, p. 17). Elle opère ainsi une déconstruction de la notion traditionnelle de performativité. Cette fois-ci, sa pensée s'affilie à la démarche déconstructiviste du performatif telle que conçue par Derrida. La performativité s'inscrit dans un cadre qui s'associe à la répétition et à la réitération. Selon Butler, « la performativité n'est donc pas un acte singulier, elle est toujours la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes; dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition » (*Ibid.*, 2009, p. 27). Butler reprend donc le concept d'itération énoncé par le philosophe Jacques Derrida. L'itération implique que, dans toute idée de répétition, il y a une différence.



Derrida prétend qu'il n'existe pas de performatif pur car, selon lui, « tout acte de langage est travaillé par une citationnalité générale » (Derrida, 1972). Autrement dit, comme l'atteste Bruno Ambroise (2010), la performativité « n'est même qu'itérabilité, pouvoir constant de répétition, puisqu'il est tout à fait possible de caractériser la performativité comme autoréférentialité : un énoncé performatif réalise en effet ce à quoi il se réfère, c'est-à-dire lui-même » (Ambroise, 2010, p. 147). Dans le contexte de l'identité sexuelle, cela permettrait d'affirmer que l'individu, pour accéder à une identité sexuelle masculine, par exemple, est toujours contraint de citer une norme pour pouvoir la réaliser. En définitive, cela consiste à dire qu'il faut « constamment soutenir [s]on identité sexuelle en la répétant, sans quoi [on] risque de la perdre. Cela veut dire aussi qu'elle est fragile et toujours susceptible d'être remise en cause si elle n'est pas répétée ou si elle est répétée différemment » (Ambroise, 2010, p. 149). Ambroise met l'accent sur la dimension vulnérable de l'identité. Celle-ci doit impérativement acquérir sa stabilité par l'intermédiaire de la répétition pour pouvoir se concrétiser. Butler en vient finalement à la conclusion que cette déstabilisation permanente des identités « les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle » (Butler, 1990, p. 261).

### 1.3.2 Performativité et pouvoir : le sadomasochisme

Nous étudierons à présent les liens entre le pouvoir et l'identité à travers la logique du retournement des positions dans les textes de Genet. Vannouvong affirme que les jeux de renversement entre les personnages dans les différents scénarios sont « calqués sur la domination et la soumission » (Vannouvong, 2010, p. 94). De plus, elle rappelle que ces rapports entre les personnages « ne sont pas figés ». Au contraire, selon Vannouvong, « ils se renversent jusqu'au délitement, voire jusqu'à la destruction du sujet dans son rapport à l'altérité » (Vannouvong, 2010, p. 94). La réflexion de Vannouvong nous apparaît ici essentielle puisqu'elle révèle la dimension

instable de l'identité à l'œuvre dans les rapports de domination et de soumission dans la dramaturgie de Genet. Cela nous amène à approfondir les relations entre les personnages en interrogeant les rapports de domination et de soumission plus précisément sous l'angle du sadomasochisme (S/M), qui représente la juxtaposition de deux perversions distinctes selon l'approche psychanalytique freudienne. Le sadisme symbolise l'excitation sexuelle provoquée par l'infligence de la douleur à autrui ou la cruauté envers lui. Le masochisme, quant à lui, se manifeste par « toutes les attitudes passives adoptées face à la vie sexuelle et à l'objet sexuel, dont la plus extrême paraît être la liaison de la satisfaction à la souffrance physique ou psychique endurée de la part de l'objet sexuel » (Freud, 1905, p. 69). Le masochisme n'est pas uniquement lié à une association entre le plaisir et la douleur, mais aussi à « des comportements plus profonds d'esclavage et d'humiliation » (Deleuze, 1967, p. 16). Freud évoque par ailleurs que l'association du sadisme et du masochisme « formerai[t] ainsi une sorte de couple opposé, où l'un serait la négation de l'autre » (Uvsløkk, 2011, p. 151).

Néanmoins, Deleuze, dans son essai *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel* (1967), réfute cette conception binaire et oppositionnelle du sadomasochisme. En effet, pour Deleuze, l'entité sadomasochiste repose sur « deux orientations indépendantes l'une de l'autre, qui s'expriment suivant deux rhétoriques bien distinctes » (Uvsløkk, 2011, p. 150). Pour le philosophe, le sadisme et le masochisme font référence à deux systèmes possédant leur propre fonctionnement. Deleuze, dans son analyse, démontre que le masochisme ne peut être conçu « comme une simple inversion symétrique du sadisme. Le sadique et sa victime ne forment jamais un couple “sado-masochiste” complémentaire » (Žižek, 1994, p. 129). De plus, le sadisme et le masochisme se distinguent notamment par deux modalités différentes : l'institution et le contrat. En effet, le sadique suit la logique de l'institution, du pouvoir institutionnel pour torturer sa victime et jouir de sa souffrance. Le masochiste, quant à lui, institue sa soumission grâce à un contrat. Le masochiste « est

donc le serviteur qui écrit le scénario, qui, de fait, actionne les ficelles » (Žižek, 1994, p. 130). Deleuze, dans son essai, met en lumière la dimension essentiellement théâtrale à l'œuvre dans la structure masochiste. Selon lui, « le masochisme est intrinsèquement théâtral; sa violence est feinte la plupart du temps et, même quand elle est réelle, elle fonctionne comme ingrédient d'une scène, composante d'une scène théâtrale » (Žižek, 1994, p. 130). Un deuxième élément développé par Deleuze relève du lien existant entre sadisme, masochisme et identité sexuelle. Deleuze affirme que « la question : le masochisme est-il féminin et passif, le sadisme, viril et actif? n'a qu'une importance secondaire » (Deleuze, 1967, p. 60). Selon lui, cette interrogation ne fait que préjuger de « la coexistence du sadisme et du masochisme, du retournement de l'un dans l'autre et de leur unité » (Deleuze, 1967, p. 60).

Si nous revenons à Genet, Uvsløkk (2011) affirme que le sadisme et le masochisme n'agissent plus uniquement comme deux perversions sexuelles, mais comme « deux façons d'être » (Uvsløkk, 2011, p. 150). Dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, la majorité des relations entre les personnages s'inscrivent dans des scénarios qui s'apparentent à des mises en scène qui relèvent de la logique masochiste. Dans *Les Bonnes*, Claire et Solange reproduisent indéfiniment le scénario maître-esclave entre la bonne et Madame. De plus, elles éprouvent du plaisir à s'humilier entre elles à l'intérieur de ce scénario. Dans *Le Balcon*, les clients du bordel viennent satisfaire leurs désirs et leurs fantasmes en cherchant à jouer des figures du pouvoir. Dans les trois premiers tableaux de la pièce, Genet expose explicitement la dimension du sadomasochisme dans les différents jeux de rôles qu'il présente entre les personnages.

Foucault offre un éclairage supplémentaire pour penser l'interdépendance entre le sadomasochisme et les relations de pouvoir dans le théâtre de Genet. D'après lui, le sadomasochisme est « une mise en scène des structures du pouvoir par un jeu stratégique capable de procurer un plaisir sexuel » (Foucault, 1984, p. 84). Le terme de « mise en scène » est éloquent et il s'associe ici au plaisir sexuel. Dans un entretien qui a pour titre « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la



politique de l'identité » (1994), Foucault mentionne que « le S/M est l'érotisation du pouvoir, l'érotisation de rapports stratégiques. Ce qui me frappe dans le S/M, c'est la manière dont il diffère du pouvoir social » (Foucault, 1984, p. 26). Cependant, le philosophe tient à préciser qu'il ne s'agit pas d'une reproduction stricto sensu des rapports de pouvoir, mais plutôt d'une mise en scène susceptible de créer un plaisir physique. Le second élément qui intéresse Foucault est la fluidité des rapports dans les relations sadomasochistes et l'inversement des postures du maître et de l'esclave. Le pouvoir, dans les relations sadomasochistes, se différencie des structures sociales qui, elles, sont beaucoup plus rigides, selon Foucault. Un autre principe concernant ces pratiques est exprimé par Marie-Hélène Bourcier (2001), qui perçoit, dans la fluidité des rapports entre dominant et dominé, l'idée d'une performativité du pouvoir. Elle s'interroge à savoir si le sadomasochisme ne met pas « en évidence le caractère performatif du pouvoir » (Bourcier, 2001, p. 70) et si, en ce sens, le pouvoir peut devenir l'objet d'une dénaturalisation. Dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, chaque personnage développe un rapport spécifique au pouvoir, et ce pouvoir est dynamique, c'est-à-dire en mutation constante. Les rapports de domination et de soumission qui animent les relations entre les personnages participent donc d'une mise en scène, et celle-ci devient un élément complémentaire nous aidant à révéler les mutations de leur identité. Cette mise en scène des rapports de pouvoir entre les personnages rejoint l'idée qu'ils jouent des rôles et qu'ils sont en représentation. Dans notre analyse des textes, il s'agit alors concrètement de repérer les différents changements de position qu'effectue un personnage à l'intérieur de la pièce. On dégage ainsi deux positions possibles : celle du dominant (du maître) ou celle du dominé (de l'esclave). Ces rapports de force évoluent et varient tout au long de la pièce et nous permettent de mettre en lumière l'instabilité de l'identité des personnages. En somme, cet état de fait enrichit notre hypothèse initiale qui consiste à dire que l'identité des personnages subit des mutations dans les textes et qu'elles sont engendrées par des rapports de domination et de soumission à caractère sadomasochiste. Ainsi, l'étude de ces rapports entre les personnages dans les textes éclaire l'instabilité de l'identité des



personnages. Finalement, nous retenons essentiellement deux aspects importants : premièrement, la présence de la mise en scène telle qu'évoquée précédemment par Deleuze, qui caractérise les scénarios masochistes et, deuxièmement, le rapport entre la performativité et le pouvoir dans le cadre des relations à caractère sadomasochiste. En effet, contrairement à Deleuze, Foucault interroge ce rapport à la mise en scène dans la relation sadomasochiste sous l'angle du pouvoir. Dans ce contexte, la réversibilité des rapports entre le dominant et le dominé constitue la dimension dynamique, donc performative du pouvoir. Le pouvoir tel que théorisé par Foucault n'est plus associé uniquement à une logique répressive, mais productive. Foucault affirme dans cette perspective que le pouvoir est omniprésent :

non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout (Foucault, 1976, p. 122).

L'omniprésence du pouvoir pour Foucault a comme conséquence que celui-ci se manifeste partout, à chaque instant et dans toute relation. Nous introduirons maintenant la fonction du rôle dans le théâtre de Genet.

### 1.3.3 Le rôle

Alain Bernard Marchand (1997) propose d'analyser le théâtre de Genet sous l'angle du rôle. Le rôle, pour Marchand, se caractérise ainsi : « l'ensemble d'un texte dramatique qui correspond à un personnage et qui est pris en charge par un comédien » (Marchand, 1997, p. 24). Marchand énonce, dans le sillage de Butler, que l'identité est le reflet d'une performativité. Il met de l'avant un aspect essentiel pour notre analyse : les personnages des pièces de Genet sont le résultat d'une fabrication

discursive qui se déploie devant les lecteurs. Dans ce contexte, leur identité est en redéfinition permanente. Le concept de rôle, selon Marchand, devient un concept opératoire lorsqu'il se redéfinit relativement à la sémiologie narrative et la psychologie sociale. La psychologie sociale inspirée de Goffman « compare le comportement humain à une mise en scène » (Pavis, 2002, p. 340). La sémiologie narrative, pour sa part, s'intéresse à relever les structures intrinsèques mises en œuvre dans les textes littéraires. L'auteur cherche entre autres à aborder le personnage « comme l'actualisation des signes qui le produisent sur scène » (Marchand, 1997, p. 17). Marchand choisit ces deux angles d'approche pour définir la notion de rôle dans son essai. Ce que cherche à démontrer l'auteur, c'est que le rôle empiète sur le personnage et qu'ainsi il parvient à emmêler la distinction entre les deux. Il va sans dire que « le théâtre de Jean Genet, non seulement brouille les rapports du personnage et du rôle, mais érige cette ambiguïté en un principe dramaturgique » (Marchand, 1997, p. 15). Les personnages privilégient l'association au paraître plutôt qu'à l'être. De plus, Marchand note que le personnage peut « se fragmenter en plusieurs rôles » (Marchand, 1997, p. 15) et, ainsi, se soumettre à une « variabilité redoutable » (Marchand, 1997, p. 15). Finalement, comme le certifie l'auteur, « peut-être [Genet] est-il en fait le dramaturge le plus radical de ce siècle parce qu'il a su tenir le pari de Protée, qui consiste justement à magnifier le rôle plutôt que le personnage, et de faire de cette victoire du paraître sur l'être tout l'enjeu dramatique, et l'originalité de sa démarche » (Marchand, 1997, p. 19). Marchand poursuit son essai en affirmant que le rôle contribue à mettre en accusation le personnage. L'auteur dit au sujet du personnage qu'il « sert ici à rompre ou, du moins, à dérégler la sacro-sainte unité du personnage » (Marchand, 1997, p. 16). De plus, Marchand relève des problèmes d'ordre méthodologique pour distinguer le rôle et le personnage : « [O]ù s'inscrit le rôle dans la partition théâtrale et en quoi il se particularise par rapport au concept de personnage dont il est inséparable? » (Marchand, 1997, p. 17). Selon l'auteur, le rôle, pour atteindre une cohérence dramaturgique dans le texte, doit posséder des signes

qui lui appartiennent. Pour conclure, la fonction du rôle dans les pièces de Genet est déterminante pour étudier les mutations de l'identité sexuelle du personnage.

## CHAPITRE II

### OUTILS D'ANALYSE POUR LES MUTATIONS DU PERSONNAGE

Les pages qui suivent exposent les outils d'analyse et la méthode pour étudier les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans les pièces de Genet. La méthode se réfère à des outils d'analyse proposés par Manfred Pfister, dans son ouvrage *The Theory and Analysis of Drama*<sup>13</sup> (1977/1988). Pfister propose une méthode d'analyse qui permet de cerner les mutations de l'identité sexuelle et la dimension performative du genre.

#### 2.1 Le personnage : vers une définition

Nous souhaitons apporter quelques précisions sur la notion dramaturgique de personnage puisqu'il s'agit de la catégorie dramatique principale que nous analysons dans les textes. Dans « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », Genet témoigne de sa façon de concevoir le personnage dans sa pièce *Les Bonnes*. Genet s'exprime de la façon suivante :

Toutefois – je parle encore de sa confection –, déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes, et non les dieux, je tâchai d'obtenir un décalage qui, permettant un ton déclamatoire, porterait le théâtre sur le théâtre. J'espérais ainsi obtenir l'abolition des personnages – qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique – au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même afin d'unir par ce seul lien l'auteur au spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter (Genet, 1954, p. 816).

---

<sup>13</sup> Manfred Pfister est un professeur de philologie et de littérature anglaise à l'université Humboldt de Berlin. Il publie en 1977 *Das Drama*, traduit en anglais sous le titre *The Theory and Analysis of Drama* en 1988. À ce jour, il n'existe aucune traduction française de cet ouvrage. Pfister, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge : University Press.



La conception élaborée par Genet signale son intérêt pour une dramaturgie qui délaisse le réalisme pour se rapprocher des archétypes. Il met en doute le système de représentation habituellement associé à la notion de personnage. Celui-ci ne servirait plus à matérialiser une identité psychologique comme dans le théâtre naturaliste. Par la suite, Patrice Pavis définit le personnage comme suit : « un élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schéma dynamique, concentrant en lui un faisceau de signes en opposition avec ceux des autres personnages » (Pavis, 2002, p. 280).

## 2.2 Manfred Pfister : le personnage entre la conception et la caractérisation

Pfister divise sa méthode d'analyse du personnage dans les textes dramatiques en deux plans distincts : la conception et la caractérisation. Le premier plan d'analyse se rapporte à la conception. Pfister affirme que la conception se réfère à des modèles anthropologiques qui servent à définir le personnage. La conception fait également appel à différentes conventions qui permettent de transposer ces modèles anthropologiques dans le cadre d'une fiction. Pfister indique que ce premier plan d'analyse est purement historique. Il expose également cinq catégories binaires et oppositionnelles selon lesquelles il propose une catégorisation du personnage dramatique : statique ou dynamique, monodimensionnel ou multidimensionnel, personnification, type ou individu, ouvert ou fermé et transpsychologique ou psychologique. Le premier groupe se compose de l'opposition entre un personnage statique et un personnage dynamique. L'opposition consiste à observer l'évolution d'un personnage dans toute la pièce. Le personnage se définit comme statique lorsqu'il ne se soumet à aucune progression dans l'œuvre. Par exemple, le personnage de Carmen dans *Le Balcon* est considéré comme statique. Comme le souligne Manfred Pfister, « statically conceived figures remain constant throughout the whole

of the text. They never change<sup>14</sup> » (Pfister, 1977, p. 177). La figure dynamique, pour sa part, subit un développement au cours du texte. Les personnages dynamiques « undergo a process of development in the course of the text; their sets of distinguishing features change, either in a continuous process or disjointed series of jumps<sup>15</sup> » (Pfister, 1977, p. 177). On peut donner les exemples de Claire et Solange ou encore d'Irma pour parler de personnages dynamiques. La distinction entre un personnage statique et un personnage dynamique rejoint la conceptualisation de l'identité narrative chez Ricoeur. Le personnage statique dans un texte renvoie à l'identité comme mêmeté, tandis que le personnage dynamique, lui, s'apparente davantage à l'ipséité. En effet, la catégorie d'analyse de Pfister prend également en compte le fait que le personnage entre en tension avec l'intrigue, ce qui produit des discontinuités. Cela nous amène ensuite à considérer la deuxième catégorie proposée par Pfister, il s'agit des personnages monodimensionnels, qui sont caractérisés ainsi : « [T]hey are defined by a small set of distinguishing features<sup>16</sup> » (Pfister, 1977, p. 178). Ces caractéristiques, lorsqu'elles sont isolées, rapprochent le personnage de la caricature. À l'opposé, les personnages multidimensionnels expriment une variété de propriétés complexes réparties en plusieurs aspects : biographiques, psychologiques ou même idéologiques. À cet effet, Pfister, nous dit que « a multidimensional figure is defined by a complex set of features taken from the most disparate levels<sup>17</sup> » (Pfister, 1977, p. 178).

---

<sup>14</sup> « Les figures conçues comme étant statiques demeurent constantes dans l'ensemble du texte. Elles ne changent jamais » (traduit par l'auteur).

<sup>15</sup> « subissent un processus de développement dans le cours du texte; l'ensemble de leurs caractéristiques changent, soit dans un procédé continu ou par une série de sauts discontinus » (traduit par l'auteur).

<sup>16</sup> « Ils sont définis par un nombre limité de caractéristiques distinctes » (traduit par l'auteur).

<sup>17</sup> « Une figure multidimensionnelle est définie par un ensemble complexe de caractéristiques empruntées à des plans disparates » (traduit par l'auteur).

L'auteur mentionne ensuite qu'il existe deux sous-types de personnages fermés : « a closed figure conception in which the figure is completely defined by information that is explicit, and one in which it is completely defined by information that is partially explicit and partially implicit<sup>18</sup> » (Pfister, 1977, p. 181). À la suite de cette description, Pfister nous dirige vers une explicitation de son opposé, la figure ouverte. Celle-ci « becomes enigmatic because relevant pieces of information – explaining the reasons for a figure's action for example – are simply omitted<sup>19</sup> » (Pfister, 1977, p. 181). Un bon exemple pour expliciter cette catégorie serait le personnage d'Hamlet, car plusieurs informations le concernant demeurent ambiguës et sont sujettes à de multiples interprétations. Pfister dépeint ensuite les personnages transpsychologiques. Il s'agit de personnages qui ne témoignent pas d'une psychologie recherchée susceptible de ressembler à celle d'un individu. Nous le soulignons, Genet s'oppose d'emblée à une conception psychologique du personnage et au mimétisme de la représentation. Dans la préface des *Bonnes*, il s'exprime clairement sur cet aspect : « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur » (Genet, 1947, p. 10). La plupart des personnages présents dans la dramaturgie genétienne sont à la fois monodimensionnels et transpsychologiques, car ils se détachent d'une conception traditionnelle et ne cherchent pas à se rapprocher d'une psychologie de l'individu. Les personnages psychologiques, eux, se définissent ainsi : ils sont plutôt associés à une dramaturgie naturaliste, se rapprochent davantage de l'individu et sont plus complexes.

---

<sup>18</sup> « une conception de la figure fermée dans laquelle celle-ci est complètement définie par des informations explicites, et l'autre conception dans laquelle ces informations sont partiellement explicites et partiellement implicites » (traduit par l'auteur).

<sup>19</sup> « devient énigmatique en raison d'un nombre insuffisant d'informations – les explications des raisons qui motivent l'action d'une figure par exemple – sont simplement omises » (traduit par l'auteur).

Pfister propose trois éléments de caractérisation du personnage : la personnification, le type et l'individu. La personnification se décrit comme une quantité restreinte d'informations mises en circulation et « illustre[s] un concept abstrait avec toutes ses implications<sup>20</sup> » (Pfister, 1977, p. 179). Le type se situe entre la personnification et l'individu, car il est muni d'un ensemble plus complexe de qualités psychologiques ou sociales. Il n'acquiert cependant pas la profondeur et la complexité de l'individu. Le type s'oppose à la personnification, car il n'est pas doté que d'une seule caractéristique. Il a deux origines distinctes : il s'inspire soit de caractères sociaux ou psychologiques existants, ou sinon de figures dramatiques qui existent déjà (comme les personnages de la *commedia dell'arte*). L'individu, par exemple, se retrouve dans les pièces de théâtre naturalistes.

Le deuxième plan d'analyse, la caractérisation, se définit par des techniques formelles qui permettent la transmission de l'information à propos du personnage dramatique et qui servent à le représenter dans les textes. Il existe deux types de caractérisation : la caractérisation des personnages et celle effectuée par l'auteur. D'abord, la caractérisation des personnages peut être explicite ou implicite. Elle relève de l'explicite lorsqu'un personnage parle de lui-même à travers un soliloque ou un dialogue. De plus, la caractérisation considère comment les autres vont parler et décrire ce personnage en sa présence ou en son absence, et ce, avant ou après son entrée sur scène. La dimension implicite, pour sa part, implique le non-verbal lorsqu'il est possible de dégager des informations à propos des costumes ou des maquillages. De plus, cette dimension peut être verbale grâce à l'idiolecte ou au sociolecte de la figure. Ensuite, la caractérisation effectuée par l'auteur demeure explicite lorsque celui-ci décrit lui-même ses personnages dans le texte. Cette caractérisation relève de l'implicite au moment où les noms des personnages s'expriment d'eux-mêmes et déclinent des traits précis. Nous pensons, par exemple, à

---

<sup>20</sup> « illustre un concept abstrait dans toutes ces implications » (traduit par l'auteur).



Madame, dont le nom renvoie à de multiples significations. Tous ces éléments serviront à notre étude des trois pièces.

La technique de caractérisation sera sollicitée dans notre étude et fournira des éléments essentiels pour nous aider à capter les mutations de l'identité sexuelle du personnage. En s'attardant à la façon dont ils parlent d'eux-mêmes et, surtout, en observant comment les autres communiquent en leur présence et en leur absence, il devient alors possible de distinguer plusieurs points de vue pour analyser l'identité sexuelle. Certains personnages de chacune des pièces seront sélectionnés. Dans *Les Bonnes*, il s'agira de Claire, de Solange, de Madame et de Monsieur. Dans *Le Balcon*, il sera question d'Irma, de Carmen, d'Arthur, du Chef de la Police, de Roger et de Chantal. Nous avons choisi de ne pas étudier tous les personnages du *Balcon* par rigueur méthodologique. La pièce comporte une vingtaine de personnages et ce ne sont pas tous les personnages qui subissent des mutations. Nous trouvons plus pertinent, pour révéler le mécanisme de la mutation de l'identité sexuelle et sociale, de nous concentrer sur les personnages qui montrent une telle évolution.

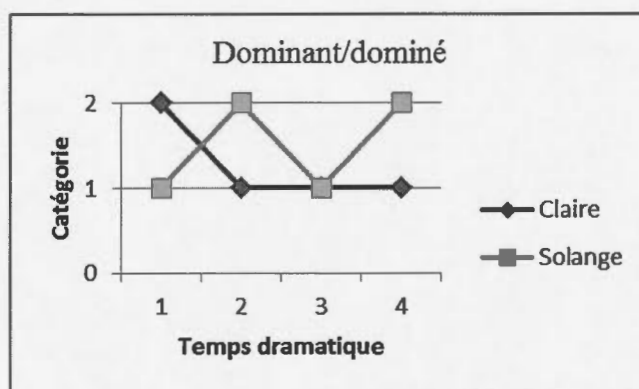
### 2.3 Démarche d'analyse du personnage

Nous avons exposé ci-dessus les deux volets suggérés par Pfister pour établir une observation méthodique du personnage pour notre étude des textes. Nous souhaitons à présent annexer des catégories supplémentaires relevant de l'identité sexuelle à celles qu'il propose déjà. Cet ajout nous donne l'occasion de dépasser les catégories indiquées par Pfister et d'intégrer une lecture plus personnelle dans notre étude. De plus, à ce sujet, il faut noter, que Genet se plaît à inclure de l'équivoque dans son œuvre et qu'à plusieurs reprises, il fait émerger une divergence entre le sexe d'un personnage et son genre sexuel.

Les catégories d'analyse de Pfister se trouvent enrichies par les concepts butlériens du sexe et du genre. Butler intervient à nouveau dans l'élaboration de nos outils analytiques puisque, dans son essai *Trouble dans le genre*, elle décline trois dimensions caractérisant la corporéité signifiante, soit : la performance du genre, l'identité de genre et le sexe anatomique. À notre avis, ce qui se révèle pertinent pour notre analyse, ce sont les contradictions entre ces trois dimensions dans les deux pièces. Nous décidons d'intégrer ces nouvelles composantes à notre étude car, en plus de fournir un vocabulaire plus précis, Butler nous semble actualiser les catégories de Pfister. Un dernier couple d'oppositions s'avère pertinent pour étoffer notre analyse. Il correspond à la posture du dominant et à celle du dominé se retrouvant dans les textes. Nous avons démontré que la réversibilité des rôles de maître et d'esclave a pour conséquence de complexifier les mutations de l'identité. Toutes ces catégories, inspirées par Pfister ou Butler, alimentent et mettent à notre disposition des outils concrets pour démarrer l'étude des textes. Rappelons que sept catégories empruntées à la fois à Pfister et Butler accompagnent notre étude des *Bonnes* et du *Balcon*. Ces catégories d'analyse du personnage sont : statique versus dynamique, fermé versus ouvert, monodimensionnel versus multidimensionnel, la distinction entre le type, la personnification et l'individu, le sexe, soit masculin ou féminin, le genre, soit masculin ou féminin, et la posture de maître ou d'esclave. Nous ajoutons finalement deux catégories spécifiquement pour l'analyse des *Bonnes*. Il s'agit de la catégorie de l'absence versus la présence, qui se rapporte à la présence ou à l'absence d'un personnage sur la scène. La dernière catégorie spécifique à l'étude des *Bonnes* se rapporte à la notion de classe sociale, car il s'agit d'un élément prééminent dans les différents jeux de rôles entre Claire et Solange. Les mutations de l'identité dans la pièce ne sont pas uniquement sexuelles, mais aussi sociales. Effectivement, lorsqu'elles jouent à devenir Madame, il nous semble important de rappeler que les deux bonnes transgressent constamment leur statut social. Après avoir dégagé des concepts pour notre analyse des mutations de l'identité sexuelle dans *Les Bonnes* et *Le Balcon* de Genet, nous procéderons de la façon suivante. En premier lieu, nous

étudierons chaque personnage de la pièce à l'aide de graphiques binaires (qui seront présentés en annexe) qui tiennent compte des catégories précédemment évoquées. Cela nous permet d'avoir une vue d'ensemble et de retracer l'évolution du personnage dans toute la pièce. On peut aisément démontrer l'étendue des mutations de l'identité d'un personnage dans la pièce grâce à ce graphique. Voici un exemple tiré de la pièce *Les Bonnes* :

Tableau 1.1 Dominant versus dominé



Légende : 1 = soumis; 2 = dominant.

Nous observons sur l'axe horizontal du tableau graphique les quatre séquences qui composent le temps dramatique de la pièce. L'axe vertical, quant à lui, représente la catégorie d'analyse. La catégorie dominant/dominé est ici représentée par les chiffres 1 ou 2 dans le tableau graphique. Le chiffre 1 correspond ici à la position de dominé, tandis que le 2, lui, désigne la domination. Ensuite, la deuxième étape de notre démarche vise à analyser les mutations du personnage à partir des données illustrées dans le tableau graphique. Le graphique ci-dessus montre la variabilité de l'identité de Claire et de Solange à travers les jeux de domination et de soumission. Cette deuxième étape nous permet de saisir les informations de base concernant un personnage. Par la suite, il devient plus facile de trouver son inscription dans les catégories décrites par Pfister, à savoir si une figure s'apparente davantage à une

conception statique ou dynamique ou si elle occupe davantage le pôle de la soumission ou de la domination. Les figures dynamiques dans les textes seront importantes à étudier. De plus, une opposition entre les figures dynamiques et statiques au sein d'un même texte crée une tension qu'il est important de relever. Finalement, comme dernière étape, il faudra observer les interactions entre les différents personnages. À ce propos, Michel Pruner indique que, pour mettre au jour l'individualité de chaque personnage, il faut considérer que celle-ci « se construit à partir des traits différentiels qui définissent ses relations avec les autres » (Pruner, 2010, p. 78). Pour ce faire, nous sélectionnerons des extraits de texte qui nous serviront à appuyer et à montrer les relations existantes entre les figures. Pour témoigner avec justesse des mutations de l'identité sexuelle, notre analyse ne doit pas négliger, en fin de compte, l'évolution diachronique des personnages dans chacune des pièces dans son rapport au temps dramatique. En effet, un personnage ne performe pas son genre sexuel ou son identité sociale de la même façon et ne joue pas le même rôle tout au long de la pièce. En se fiant à la catégorie dramatique du temps, il est possible de faire émerger les différentes mutations de l'identité sexuelle du personnage génétien. Ainsi, il sera possible de conceptualiser la problématique des mutations de l'identité sexuelle dans l'œuvre théâtrale de Genet.



## CHAPITRE III

### LES BONNES : L'IDENTITÉ SEXUELLE ET SOCIALE ET SON RAPPORT AU DOUBLE

Dans ce chapitre, nous procéderons à l'étude des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans la première pièce de Jean Genet, *Les Bonnes*. L'analyse sera précédée d'une contextualisation, de la genèse et de la réception de l'œuvre, d'un résumé de la fable et d'une synthèse des principales composantes dramaturgiques. Par la suite, nous procéderons à l'analyse proprement dite des mutations de l'identité sexuelle des quatre personnages de la pièce en travaillant à partir des outils d'analyse évoqués précédemment.

#### 3.1 Contextualisation

Comme l'atteste Michel Corvin, la genèse des *Bonnes* fait « l'objet de révélations divergentes » (Corvin, 2002, p. 1043). L'une d'elles, sans doute lointaine, a un lien avec le crime proféré par les sœurs Papin. En 1933, le crime des sœurs Papin défraye la chronique lorsque deux domestiques assassinent leur patronne et sa fille au Mans. Jacques Lacan (1933) s'inspire de ce fait divers comme prétexte d'écriture sur la psychose paranoïaque. Lacan, dans son article sur le sujet, décrit de façon détaillée les événements qui se sont produits : « Les deux sœurs, 28 et 21 ans, sont depuis plusieurs années les servantes d'honorables bourgeois de la petite ville provinciale, un avoué, sa femme et sa fille » (Lacan, 1975, p. 25). L'événement tragique se déroule lorsqu'une panne de courant électrique survient, causée par la maladresse d'une des sœurs. Lorsque la femme et la fille reviennent à la maison, les deux bonnes se jettent sur elles. Lacan décrit la scène comme suit :

Quoi qu'il en soit, le drame se déclenche très vite, et sur la forme de l'attaque il est difficile d'admettre une autre version que celle qu'ont donnée les sœurs, à savoir qu'elle fut soudaine, simultanée, portée

d'emblée au paroxysme de la fureur : chacune s'empare d'une adversaire, lui arrache vivante les yeux des orbites, fait inouï, a-t-on dit, dans les annales du crime, et l'assomme. Puis, à l'aide de ce qui se trouve à leur portée, marteau, pichet d'étain, couteau de cuisine, elles s'acharnent sur les corps de leurs victimes, leur écrasent la face, et, dévoilant leur sexe, taillent profondément les cuisses et les fesses de l'une, pour souiller de ce sang celles de l'autre. Elles lavent ensuite les instruments de ces rites atroces, se purifient elles-mêmes et se couchent dans le même lit. (Lacan, 1975, p. 25).

Lacan, en étudiant cette affaire, parvient à démontrer que « le cas psychotique des sœurs Papin accentue encore l'idée de l'inconscient comme structure constituante de l'Autre, comme altérité radicale à soi-même » (Dosse, 1991, p. 118). Jean Genet prend connaissance de ce fait divers par la lecture de la revue *Détective*. Il écrit le premier manuscrit de la pièce après sa rencontre avec Jean Cocteau : « Cocteau ne se serait pas contenté de participer au lancement théâtral de Genet en le présentant à Jouvett, il lui aurait fourni le thème de sa pièce avec sa chanson "Anna la bonne" et lui en aurait suggéré le dénouement » (Corvin, 2002, p. 1043). Ces affirmations sont sans doute véridiques, quoique souvent romancées par les biographes et les chroniqueurs. Genet révèle, dans une conversation avec François Sentein, l'idée qu'il avait derrière la tête lors de la création de la pièce : « Je voulais mettre en train une idée de pièce qui m'est venue cette nuit : deux bonnes jouant dans leur chambre à Madame et à la bonne, l'une finirait par tuer l'autre » (Corvin, 2002, p. 1044). En 1947, la première œuvre théâtrale de Genet à être montée, *Les Bonnes*, est présentée au théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvett. Il est intéressant de noter que le metteur en scène a largement contribué à l'écriture de la pièce. Dans sa version originelle, elle avait comme titre *La tragédie des confidentes* et elle était écrite en trois actes, dans la pure tradition du théâtre classique. Par la suite, Genet condense sa pièce en un acte selon les directives de Louis Jouvett. À l'origine, Genet situait le lieu de la pièce dans l'escalier menant à la chambre de Madame. Dans la version que nous connaissons, la chambre occupe le lieu principal de l'action.

La pièce entre en rupture avec les œuvres de l'époque et précède le théâtre d'avant-garde des années 1950 (*La Cantatrice chauve* d'Ionesco en 1950 et *En attendant Godot* de Beckett en 1953). Les premiers spectateurs qui assistent aux *Bonnes* de Genet ont du mal à saisir la pièce, car elle échappe aux critères esthétiques de l'époque. Comme le note Bernard Dort alors qu'il n'était qu'un simple spectateur, « on a regardé la pièce; on a écouté *Les Bonnes* dans ce silence glacial et quand le rideau est tombé : rien. Presque pas d'applaudissements » (Corvin, 2002, p. 1069). Néanmoins, la création de Genet suscite, « en l'espace de deux mois, une cinquantaine d'articles de presse » (*Ibid.*, 2002, p. 1068). L'abondance de la critique journalistique est en partie redevable à *L'Apollon de Marsac* de Giraudoux qui succède aux *Bonnes* et reçoit, contrairement à la pièce de Genet, un accueil chaleureux. Genet est inconnu du public et, comme l'affirme Michel Corvin, « depuis qu'il est apparu trois ou quatre ans plus tôt dans le paysage littéraire, le nom de Genet est enveloppé d'une rumeur à la fois flatteuse et scandaleuse » (*Ibid.*, 2002, p. 1040). Les spectateurs qui assistent à la pièce sont majoritairement bourgeois et sont habitués, comme le rappelle Corvin, aux critères néoclassiques qui prédominaient avant la guerre, soit « les notions de sujet, de style et de vraisemblance » (*Ibid.*, 2002, p. 1069). Ils s'avèrent surpris par l'esthétique proposée par le dramaturge.

### 3.2 Résumé de la fable

Deux bonnes, Claire et Solange, fantasment en secret d'assassiner leur maîtresse, Madame, et, pour ce faire, elles organisent chaque soir un rituel aux accents sadomasochistes dans le but d'accomplir ce meurtre. L'une d'elles, Claire, a écrit des lettres pour dénoncer à la police Monsieur, l'amant de Madame. Cependant, les événements jouent contre elles lorsque Monsieur est libéré faute de preuves suffisantes. Madame décide alors de partir le rejoindre. Les bonnes tentent une



dernière fois de tuer Madame en l'empoisonnant grâce à du tilleul, mais elles échouent à nouveau. Claire finit par boire le tilleul empoisonné destiné à Madame.

### 3.3 Dramaturgie

*Les Bonnes* opère un changement majeur dans la production artistique du dramaturge et dans le théâtre moderne. On peut lire cette pièce de Genet comme « la quête d'une altérité fantasmée et une relation triangulaire fondée sur une relation maître-esclave » (Vannouvong, 2011, p. 267). Comme le note Edmund White, biographe de l'auteur, la pièce « représente une véritable rupture dans le théâtre moderne : un nouveau souci du rite, du langage élevé, et la représentation d'une violence psychologique pouvant figurer ou non métaphoriquement la lutte politique » (White, 1993, p. 145). Même si la pièce propose une esthétique qui s'apparente au modèle dramatique classique, c'est grâce à ses thèmes et surtout au langage dramatique de ses personnages de bonnes que Genet parvient à subvertir les formes canoniques du théâtre dramatique. Pour le dramaturge, le langage ne devient plus le miroir du réel, mais bien un acte poétique en lui-même. Il était impensable, à l'époque, de faire parler deux bonnes dans une langue aussi ampoulée, qui déroge du réalisme de leur condition sociale. Dans la préface de la pièce, intitulée « Comment jouer *Les Bonnes* », Genet mentionne les propos d'un critique qui affirme que les bonnes ne parlent pas ainsi : « [U]n critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce : qu'en savez-vous? » (Genet, 1947, p. 10). Ce langage de Claire et Solange est marqué par la démesure. En effet, « l'alternance fréquente du "tu" au "vous", le choix d'un vocabulaire impropre ou de figures de style hors situation alertent le lecteur (plus encore que le spectateur, on l'a dit) sur la déstabilisation systématique à laquelle l'auteur soumet son œuvre » (Corvin, 2002, p. 1063). Nous aborderons maintenant séparément chacune des catégories dramatiques qui constituent la pièce de Genet, à savoir : le temps, l'espace, l'action, les personnages et la structure formelle de l'œuvre.



*Les Bonnes* reste, avec *Les Nègres*, la seule pièce qui ne soit pas divisée en tableaux comme *Le Balcon* ou *Les Paravents*. Même si Genet ne propose pas de division à l'intérieur du texte lui-même, la pièce comporte une structure bien précise. Selon Marchand, dans son essai *Jean Genet, le joueur impénitent*, on « y décèle en fait trois macro-séquences selon l'absence ou la présence de Madame, et chacune renvoie à une unité du récit suivant un schéma assez classique » (Marchand, 1996, p. 154). La première macro-séquence correspond à l'exposition et se produit en l'absence de Madame. Il s'agit de la plus grande partie de la pièce, qui contient plus de la moitié des répliques. La deuxième macro-séquence, le nœud de la pièce, se produit lors de l'entrée en scène de Madame. Elle se termine par la sortie de Madame, qui part rejoindre son amant libéré, Monsieur. La dernière macro-séquence, le dénouement, a lieu une fois que Madame a quitté la scène, et sa sortie précipite Claire et Solange vers l'issue fatale de la pièce. Grâce à ces trois macro-séquences, certains auteurs ont remarqué que la structure de l'œuvre correspondait, en définitive, à celle d'une pièce en un acte. De plus, on constate que *Les Bonnes* s'organise autour de l'absence et de la présence de Madame, qui devient le moteur dramaturgique de la pièce. En effet, Alain Bernard Marchand note « que la pièce s'organise à partir d'un vide initial : l'absence de Madame que comble le jeu des bonnes. C'est effectivement dans ce vide scénique et fictionnel que les bonnes inscrivent la cérémonie pour substituer à leur situation réelle une situation imaginaire » (Marchand, 1996, p. 154). C'est donc véritablement à partir du vide scénique de Madame et de Monsieur que les deux bonnes, Claire et Solange, forgent leur identité sexuelle. Pour notre analyse, nous diviserons cependant la pièce en quatre séquences et observerons comment l'identité sexuelle et sociale évolue et se transforme à travers celles-ci. Nous nous référerons principalement à la version de la pièce parue dans la collection Folio<sup>21</sup>. Dans cette version, la préface de la pièce, intitulée « Comment jouer *Les Bonnes* », commence à

---

<sup>21</sup> Genet, Jean (1947). *Les Bonnes*. Paris : Collection Folio.

la page 7, tandis que le texte, lui, commence à la page 15. Voici un tableau qui représente schématiquement les différentes séquences de la pièce :

Tableau 1.2 Division de la pièce

Séquences	Pages	Réplique du début	Réplique de la fin	Résumé
1	15-32	Claire : Et ces gants! Ces éternels gants!	Solange : Déjà	Scénario entre Claire (Madame) et Solange (la bonne). Interruption par le réveil-matin.
2	32-65	Claire : Dépêchons-nous. Madame va rentrer.	Solange : Très sucré.	Les deux bonnes décident d'empoisonner Madame. On apprend que Claire a écrit les lettres de dénonciation ayant servi à faire arrêter Monsieur.
3	65-90	Madame : De plus en plus!	Madame : Madame s'échappe! Emportez-moi ces fleurs!	Arrivée de Madame. Elle apprend que Monsieur sera libéré. Claire tente de donner le tilleul à Madame, mais sans succès.
4	90-113	Claire : Car Madame est bonne! Madame est belle!	Claire : Et tu l'as versé dans le service le plus riche, le plus précieux...	Sortie de Madame. Renversement de la cérémonie. Claire boit le tilleul.

*Les Bonnes* comporte trois personnages présents sur la scène (Claire, Solange et Madame). De plus, le discours des trois protagonistes évoque deux personnages masculins, Mario le laitier et Monsieur, l'amant de Madame. Ces deux personnages masculins sont absents physiquement de la scène. Ils sont absents de la représentation, mais présents dans le discours des trois femmes. Ils agissent sur l'action en cours et influencent le discours des deux bonnes et leur identité. Pour la première fois dans l'œuvre de Genet, le masculin est absent et fantasmé, alors que la dimension du féminin, incarnée par Claire, Solange et Madame, occupe toute la place.

Le temps dramatique est donné dans la première didascalie de la pièce par l'indication : « C'est le soir. » Aucune autre indication ne vient préciser la temporalité globale de l'œuvre au cours de la pièce, mis à part celle-ci. Cependant, d'autres indices complexifient le traitement du temps dramatique dans *Les Bonnes*. On assiste en effet à la coïncidence de deux temporalités. Le réveille-matin utilisé par Claire et Solange lorsqu'elles jouent à se mettre en scène en tant que Madame et la bonne ajoute une dimension temporelle à leur scénario et marque une rupture séquentielle dans le texte. Autrement dit, le réveille-matin provoque un changement à l'intérieur de la macro-séquence, qui est ainsi divisée en deux parties. Le réveille-matin leur permet également de sortir de leur rôle et d'effectuer un retour dans la réalité. De plus, il indique que le temps du rituel s'est écoulé et que les bonnes doivent revenir à elles-mêmes et affronter la réalité de leur condition de domestiques aliénées au discours de Madame et de Monsieur. Ainsi, on note la présence d'une autre dimension temporelle qui s'intègre dans le temps dramatique. Il s'agit du temps du jeu de rôles, un temps fantasmatique lié à la mise en abîme. Genet parvient à déconstruire avec subtilité cette catégorie dramatique dans son texte au moyen du réveille-matin qui instaure, comme nous l'avons mentionné, une dualité entre le temps fantasmatique et le temps dramatique.



Marchand note que la pièce de Genet repose sur « la coïncidence de deux espaces : celui de Madame et celui du jeu des bonnes, et cette coïncidence entraîne déjà deux registres distincts » (Marchand, 1997, p. 162). L'espace des domestiques mentionné dans le texte est désigné comme étant « dépouillé, artificiel, croupissant (lit-cage, vierge en plâtre, fleurs en papier, eau de l'évier) et scéniquement nié, celui de Madame est brillant (miroir, robes pailletées, fenêtres) » (Marchand, 1997, p. 162). Genet fait usage de sa figure de style de prédilection, l'oxymore, même lorsqu'il conçoit l'espace de la pièce. Les tensions vives entre Solange, Claire et Madame sont manifestes dans l'évocation de deux espaces diamétralement opposés. Le drame des bonnes se produit dans un seul et même lieu : la chambre de Madame. Genet nous décrit avec précision le lieu du drame dans la didascalie qui ouvre la pièce :

La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. À droite, le lit. À gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion (*Les Bonnes*, p. 16).

L'action de la pièce se déroule donc entièrement dans la chambre de Madame, qui est le seul lieu de l'action où a lieu le rituel sadomasochiste entre les deux sœurs. Néanmoins, les trois personnages évoquent dans leurs discours des espaces lointains qu'il faut relever, qui deviennent significatifs pour exposer les mutations identitaires du genre. D'abord, il y a le bain situé en Guyane, évoqué par Claire lorsqu'elle et Solange parlent d'aller rejoindre Monsieur. Puis, la prison devient un lieu brièvement évoqué par Madame lorsqu'elle entre en scène et qu'elle s'inquiète du sort qu'on réserve à Monsieur. Finalement, le dernier lieu évoqué succinctement par Claire, le Bilboquet, l'endroit où Madame et Monsieur se retrouveront lorsque Monsieur sera libéré de prison, est lui aussi porteur de sens dans le contexte de notre analyse. Tous ces espaces imaginaires, même s'ils ne sont que brièvement mentionnés dans le discours des personnages, en révèlent beaucoup sur le statut de leur identité sexuelle. L'espace de la pièce confine également Claire et Solange dans un huis clos : la chambre devient un endroit qui confine et réprime les deux sœurs comme si Genet

transposait l'univers masculin de la prison à la chambre d'une bourgeoise. Vannouvong mentionne que la chambre de Madame est le royaume du « reflet, de la stylisation et de l'apparence » (Vannouvong, 2006, p. 278). Elle devient donc un lieu de représentation dans lequel chacun des personnages de la pièce joue son rôle. De plus, c'est dans la chambre que se produit la circulation des identités : « [C]'est en effet dans la chambre [que] se déroulent toutes les représentations : celles, imaginaires, de Madame qui, en se préparant pour Monsieur, accède grâce au simulacre du maquillage, au statut de "Madame", véritable rôle à lui seul, et enfin celles des sœurs, qui utilisent divers accessoires et objets » (Vannouvong, 2006, p. 278).

La première pièce de Genet est celle qui demeure la plus fidèle au modèle classique de l'action. L'exposition permet de saisir le conflit, la relation entre les deux sœurs et la relation triangulaire qu'elles entretiennent avec Madame. Le nœud de l'action correspond à l'entrée de Madame. Les deux sœurs sont alors convaincues que Madame va apprendre que ce sont elles qui ont fait arrêter Monsieur au moyen des lettres de dénonciation. Elles doivent alors trouver une façon de s'en sortir et, pour ce faire, elles tentent d'empoisonner Madame, sans succès. Le dénouement se produit lorsque Madame part rejoindre Monsieur. Sa sortie précipite les deux sœurs vers l'issue finale et fatale de la pièce. *Les Bonnes* met en place un dispositif de méprise pour le spectateur. Sans contredit, celui-ci devient un moteur important de l'action dramatique et il fait converger toutes les tensions et les conflits entre les différents personnages. Les répliques des *Bonnes* se regroupent essentiellement autour de la figure du duel. Effectivement, le texte est constitué de répliques dont les dominantes sont l'attaque et la défense, la riposte et l'esquive. La défense désigne le fait de repousser l'attaque dont le personnage est la cible. La figure textuelle de la riposte cherche à établir une contre-attaque et, finalement, l'esquive sert à éviter une attaque par la fuite ou en s'écartant. Ces quatre figures textuelles sont présentes tout au long

du texte sous de multiples variations. Les didascalies, elles, ont des fonctions à la fois informatives et actives, car elles indiquent des changements dans le cours de l'action.

### 3.4 Analyse des personnages

Notre étude de la pièce *Les Bonnes* sera divisée en trois parties distinctes dans le but de décrire et d'étudier méthodiquement l'évolution des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Dans la première partie, nous avons pour objectif de classer avec précision les personnages à travers les différentes catégories empruntées à Pfister et Butler. À cet effet, nous rappelons les catégories qui seront sollicitées pour étudier les personnages dans le texte de Genet : statique/dynamique, monodimensionnelle/multidimensionnelle, personnification/type/individu, sexe, genre et rapports dominant/dominé. Dans le cas des *Bonnes*, deux autres catégories s'ajoutent. Il s'agit premièrement de la catégorie qui tient compte de l'absence et de la présence des personnages dans le texte. Cet ajout devient essentiel pour mettre en évidence le moteur dramatique de l'œuvre, mais également les mutations identitaires de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Claire et Solange ne se comportent pas de la même façon lorsque Madame est présente physiquement sur scène et lorsqu'elle est absente. Leur identité sexuelle et sociale fluctue en fonction de l'absence et de la présence de Madame. La dernière catégorie se rapporte à l'identité sociale des personnages avec, d'une part, la bourgeoisie représentée par Madame et, d'autre part, la classe populaire représentée par les deux sœurs. Les graphiques (voir annexe A) nous permettent de saisir et de justifier leurs mutations dans leur rapport au temps dramatique. Voici comment nous procéderons pour envisager le découpage du texte pour nos analyses. La première macro-séquence des *Bonnes* est divisée en deux séquences distinctes en rapport avec l'utilisation du réveille-matin, qui marque une rupture importante dans le jeu de rôles entre les deux sœurs. Pour illustrer l'évolution des deux bonnes dans cette première macro-séquence, nous répartissons celle-ci en deux parties distinctes. Cette répartition permet d'étudier rigoureusement

chacun des personnages individuellement. Nous observons que Claire et Solange agissent et performant différemment leur identité à l'intérieur des jeux de rôles qu'elles se fixent. Finalement, les différents graphiques qui seront présentés en annexe nous permettent d'illustrer comment Claire et Solange construisent leur identité sous un mode performatif et évolutif. Ils permettent notamment de repérer rapidement et efficacement leurs mutations du point de vue de l'identité sociale et sexuelle au cours de l'œuvre. La deuxième partie de notre analyse vise à étudier et à analyser la fonction du rôle dans la pièce. La troisième analyse les rapports de domination, et ce, toujours en se référant au cadre théorique et aux outils d'analyse élaborés précédemment.

#### 3.4.1 Claire et Solange

Genet décrit les deux bonnes dans sa préface à la pièce, intitulée « Comment jouer *les Bonnes* ». Il évoque, en premier lieu, qu'elles ne doivent pas être jolies, mais qu'« il faut que tout au long de la soirée on les voie embellir jusqu'à la dernière seconde » (*Les Bonnes*, préface, p. 8). Elles ne sont donc pas soumises à la stabilité; elles changent sans cesse au cours de la représentation. Nous avons, dès le départ, un indice fourni par le dramaturge sur le fait que Claire et Solange sont des personnages dont l'identité est soumise à la mutation dans la pièce. Par la suite, Genet indique qu'au début de la pièce, elles doivent avoir le visage marqué de rides et qu'elles « n'ont ni cul ni seins provocants : elles pourraient enseigner la piété dans une institution chrétienne » (*Ibid.*, p. 8). Mis à part ces descriptions, cette énumération des caractéristiques physiques attire notre attention sur un aspect précis des corps dépeints par Genet. Nous émettons l'hypothèse que, lorsqu'il affirme que Claire et Solange n'ont ni « cul ni seins provocants » et qu'elles « pourraient enseigner la piété », il tente de dissimuler les signes externes de l'identité sexuelle des personnages. Autrement dit, les signes extérieurs qui fondent le sexe anatomique (« seins », « cul ») des deux sœurs, pour reprendre la terminologie butlérienne,



représentent la neutralité. Claire et Solange sont dépourvues d'attributs féminins significatifs. Genet jette le doute dès le départ sur leur identité et dévoile une conception du personnage ambiguë. Ainsi, Genet est « dans un mouvement de balancier : il atténue, voire désincorpore le féminin, tout en maintenant des thèmes et des rôles sexués » (Vannouvong, 2010, p. 129). À la suite de la description qui précède, Genet mentionne ceci à propos des bonnes : « Leur œil est pur, très pur, puisque tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre, leur haine de Madame » (*Les Bonnes*, préface, p. 8). La sexualité est ici évoquée de façon explicite par Genet dans son commentaire précédant la pièce. Cependant, cette description faite par Genet a lieu dans la préface, donc dans un hors-scène. Attardons-nous à présent à la signification du verbe « décharger » présent dans la description de la préface. Ce verbe, dans un contexte familier, renvoie à l'éjaculation masculine. Vannouvong note, pour sa part, que le verbe « décharger » renvoie à :

enlever la charge, débarrasser de sa charge, ce qui a une connotation de soulager, enlever un poids. L'autre sens, relevant du langage familier, est « éjaculer », terme qu'on utilise a priori pour les hommes. Or il est frappant que Genet applique le terme aux bonnes, à des femmes. (Vannouvong, 2010, p. 127-128).

Or pourquoi Genet emploie-t-il ce terme dans sa préface? Dans le cadre de notre analyse sur les mutations de l'identité sexuelle, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses. L'emploi du verbe « décharger » par Genet dans sa préface nous fournit d'autres indices sur la conception ambivalente de l'identité sexuelle des personnages.

Tout d'abord, si nous observons la distinction entre personnification, type et individu telle que définie par Pfister, nous apercevons, au regard du premier graphique présenté à l'annexe A (1.3), que les deux sœurs, Claire et Solange, se rapprochent du type dans la deuxième et la troisième séquences. Cependant, au début du texte, elles

s'associent à la personnification puisqu'elles sont strictement confinées à leur rôle d'emprunt dans leur scénario. Puis, lors de la dernière macro-séquence, nous avons l'occasion de voir Solange accéder au statut d'individu, alors que Claire demeure un type. Claire et Solange sont également des personnages transpsychologiques, car elles ne démontrent pas les caractéristiques d'une psychologie recherchée. En effet, « en dehors même de leur jeu de rôle, les bonnes vivent en permanence dans un état second » (Corvin, 2002, p. 1067). Une autre catégorie utile à observer pour saisir l'étendue de ces mutations au cours de la pièce est celle des rapports de domination et de soumission. Rappelons que Genet construit les relations entre ses personnages sous un modèle qui exploite la binarité et la symétrie. Au début de la pièce, Solange, dans le cadre du jeu de rôles avec Claire, occupe une posture de soumission. Claire, pour sa part, en jouant Madame, devient celle qui domine. Par contre, lorsque le réveil sonne et qu'elles délaissent leur rituel, nous assistons à un renversement de position dans le rapport de domination. Solange devient celle qui domine, alors que Claire est dominée par sa sœur. Cette mutation qui a lieu à l'intérieur du scénario et qui met en scène des rapports de domination et de soumission est un indice de la variabilité et de la discontinuité de leur identité. Le graphique 1.5 (voir annexe A) illustre la complexité des rapports de domination et de soumission entre Claire et Solange dans la pièce. Les deux bonnes sont également présentes à tout moment dans le texte, sauf dans la deuxième macro-séquence, à l'arrivée de Madame, lorsque Claire quitte la scène pour aller préparer le tilleul empoisonné. Claire a la particularité d'être le seul personnage à subir une modification du point de vue de sa classe sociale dans la pièce. Lorsqu'elle joue à être Madame, elle transgresse son statut social de bonne pour imiter la classe supérieure grâce au langage.

Nous souhaitons à présent faire usage de plusieurs extraits de texte qui dévoilent les mutations sexuelles et sociales de Claire et Solange. Ces extraits seront présentés en ordre chronologique, soit de la première séquence à la dernière. Le premier extrait se situe dans la première séquence, celle qui ouvre la pièce et a lieu en l'absence de

Madame. La séquence se termine lorsque le réveille-matin sonne et met en scène le scénario initial entre Claire et Solange. Dans cette première partie, Claire joue Madame, alors que Solange joue le rôle de la bonne :

R1 – Claire : Préparez ma robe. Vite le temps presse. Vous n’êtes pas là?  
[...] Claire! Claire!

[...]

R2 – Solange : Que Madame m’excuse, je préparais le tilleul [...] de Madame.

R3 – Claire : Disposez mes toilettes. La robe blanche pailletée. L’éventail, les émeraudes.

R4 – Solange : Tous les bijoux de Madame?

R5 – Claire : Sortez-les. Je veux choisir. (*Avec beaucoup d’hypocrisie.*) Et naturellement les souliers vernis. Ceux que vous convoitez depuis des années.

(*Solange prend dans l’armoire quelques écrins qu’elle ouvre et dispose sur le lit.*)

Pour votre noce sans doute. Avouez qu’il vous a séduite! Que vous êtes grosse! Avouez-le!

(*Solange s’accroupit sur le tapis, et crachant dessus, cire des escarpins vernis.*)

Je vous ai dit, Claire, d’éviter les crachats. Qu’ils dorment en vous, ma fille, qu’ils y croupissent. Ah! Ah! vous êtes hideuse, ma belle. Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers. (*Elle tend son pied que Solange examine.*) Pensez-vous qu’il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive? Par la brume de vos marécages?

R6 – Solange, à genou et très humble : Je désire que Madame soit belle (*Les Bonnes, séquence 1, p. 15-19*).

Cet extrait montre, selon nous, que la parole possède une fonction performative dans le texte car, comme nous le rappelle Butler, les actes performatifs sont des affirmations qui, lorsqu’elles sont prononcées, réalisent une action. De plus, la

dimension sadomasochiste du rituel est ici mise en évidence : Claire joue Madame et humilie sa bonne, interprétée par Solange. Cependant, si nous voulons analyser avec justesse le caractère instable de l'identité, nous devons présenter un second extrait du texte issu de cette première macro-séquence, dans lequel nous assistons à un premier renversement des postures entre Claire et Solange à l'intérieur de leur scénario. Ce deuxième extrait a lieu un peu plus tard dans la séquence, et cette première inversion des rôles a lieu juste avant la sonnerie du réveille-matin qui marque la division de la première macro-séquence en deux parties :

R7 – Solange : Oui, madame, ma belle madame. Vous croyez que tout vous sera permis jusqu'au bout? Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver? Et me prendre le laitier? Avouez! Avouez le laitier! Sa jeunesse, sa fraîcheur vous troublent, n'est-ce pas? Avouez le laitier. Car Solange vous emmerde!

R8 – Claire, *affolée* : Claire! Claire!

R9 – Solange : Hein?

R10 – Claire, *dans un murmure* : Claire, Solange, Claire.

R11 – Solange : Ah! oui, Claire. Claire vous emmerde! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse! (*Les Bonnes*, séquence 1, p. 25-29).

Dans cet extrait, Claire provoque Solange dans son rôle pour l'amener à se révolter, et ce, de façon graduelle. Lussier explique que « tout se passe comme si le nom de Solange faisait effraction dans le rôle de "Claire" » (Lussier, 2011, p. 157). En effet, l'enchaînement des répliques dans ce passage produit une gradation de la tension dramatique entre les deux personnages jusqu'à la révolte de Solange. Solange s'emporte dans le rôle qu'elle joue et cela produit la première rupture importante dans le scénario. Les ruptures dans le scénario entre Solange et Claire sont des indices évocateurs de la façon dont Genet conçoit les mutations de l'identité sexuelle et sociale. Cette rupture, qui se produit à l'intérieur du jeu de rôles entre Claire et



Solange, révèle plusieurs éléments. Premièrement, elle expose la dimension dynamique de l'identité des deux bonnes. En effet, Solange passe d'un pôle de soumission vis-à-vis de Claire à un pôle dominant en l'espace de quelques répliques. Les postures des personnages dans le texte sont ainsi l'objet de multiples variations qui mettent en évidence le statut instable de l'identité des personnages. Claire et Solange ne sont pas confinées à un seul rôle. Deuxièmement, les ruptures montrent les failles présentes dans le scénario qu'elles jouent à répétition. Le scénario de Claire et Solange est construit comme s'il s'agissait d'une scène que deux actrices répétaient chaque soir. Troisièmement, les ruptures présentes dans le jeu de rôles entre Claire et Solange renvoient à la performativité. L'identité des personnages subit des mutations à l'intérieur du jeu de rôles entre Claire et Solange, ce qui se révèle notamment à travers les variations énonciatives dans le discours des personnages. Dans cette perspective, Claire et Solange nous montrent que, même si ce jeu de rôles paraît répété et préparé, certaines failles persistent et éclatent au grand jour. En somme, dans cette première séquence, nous assistons à des décrochages à l'intérieur même de leur cérémonie et à la réversibilité des positions dans le rituel sadomasochiste. Nous considérons que, dans cette première partie, la catégorie d'analyse qui subit le plus de variations dans le texte est celle du rapport entre dominant et dominé. Cette première partie de la pièce se termine lorsque le réveille-matin sonne et indique la fin de la cérémonie. L'interruption de la cérémonie est indiquée par une didascalie dans le texte :

Elle semble sur le point d'étrangler Claire. Soudain un réveille-matin sonne. Solange s'arrête. Les deux actrices se rapprochent, émues, et écoutent, pressées l'une contre l'autre (*Ibid.*, p. 32).

Dans cette séquence, qui commence après l'épisode du réveil-matin, Claire et Solange sont toujours les deux seuls personnages présents. Elles ne sont désormais plus confinées à la catégorie de la personnification, mais elles retrouvent leur identité initiale. Si nous nous référons à nouveau à la catégorie de Pfister qui distingue la

personnification, le type et l'individu, les deux bonnes se rapprochent alors davantage du type puisque, dans la deuxième séquence, nous découvrons progressivement leur psychologie perturbée. Les rapports de domination et de soumission se sont inversés une fois de plus et Solange domine à nouveau Claire. Toutefois, elles sont toujours prisonnières de l'influence de Madame et de Monsieur, qui les dominent d'un point de vue symbolique malgré leur absence. Néanmoins, dans cette deuxième séquence, nous notons plusieurs changements dans la relation entre les deux domestiques. Marchand, quant à lui, nous met en garde contre le jeu de rôles car, selon lui, il ne se produit pas de façon dichotomique en fonction de l'absence ou de la présence de Madame. Autrement dit, les deux bonnes ne modifient pas leur rôle seulement lorsque Madame est présente ou absente. Selon l'auteur, « les situations imaginaires et réelles ne sont pas départagées selon des limites aussi strictes » (Marchand, 1997, p. 162). Pour ce faire, il dégage la notion de marqueurs de rôle, qui désigne des « éléments inscrits dans le dialogue qui signalent que les personnages modifient leur rôle » (Marchand, 1997, p. 162). Un des marqueurs de rôle dans le texte est déterminé par l'utilisation des pronoms « vous » et « tu » par les trois personnages de la pièce. Lorsque les deux sœurs sont en train d'interpréter le rôle de Madame ou de la bonne, elles utilisent le pronom « vous ». Nous devons être attentif à ces variations énonciatives dans les textes, car elles nous permettent de saisir l'instabilité de l'identité des deux bonnes dans les scénarios qu'elles se fixent. Lorsqu'elles ne sont pas dans leur jeu de rôles, Claire et Solange se tutoient. Si nous revenons à des exemples précis dans le texte qui témoignent de l'effet de leur scénario sur leur identité respective, nous arrivons à cet extrait qui a lieu quelques répliques après la sonnerie du réveille-matin :

R12 – Solange : Surveillance la fenêtre.

[...]

R13 – Claire : On a le temps. (*Elle s'essuie le visage.*)

R14 – Solange : Tu te regardes encore... Claire, mon petit...

R15 – Claire : Je suis lasse.

R16 – Solange, *dure* : Surveille la fenêtre. Grâce à ta maladresse, rien ne serait à sa place. Et il faut que je nettoie la robe de Madame. (*Elle regarde sa sœur.*) Qu'est-ce que tu as? Tu peux te ressembler, maintenant. Reprends ton visage. Allons, Claire, redeviens ma sœur... (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 33-34).

Ce que nous évoquions à propos des marqueurs de rôle est ici mis en évidence dans le dialogue, puisque nous assistons ici au premier renversement pronominal. Les deux sœurs utilisent à présent le pronom « tu »; elles ont abandonné l'utilisation du « vous ». Lorsque Solange, dans la réplique 16, dit à sa sœur : « Tu peux te ressembler, maintenant », elle montre jusqu'à quel point leur cérémonie brouille leur identité, à un point tel que Claire ne se ressemble plus. Par la suite, Solange utilise la métaphore suivante : « Reprends ton visage », et demande impérativement à Claire de redevenir celle qu'elle était auparavant. Les demandes prononcées par Solange relèvent d'actes de paroles performatives. En effet, les paroles émises par Solange semblent vouloir agir dans la réalité du moment présent mais, comme le rappelle Austin, les énoncés performatifs, pour qu'ils soient efficaces, doivent se soumettre à un principe d'échec ou de réussite. Dans le cas de ce dialogue entre les deux sœurs, la parole de Solange échoue à produire ce qu'elle veut réaliser, car Claire répond à sa sœur en détournant le sujet. Ce phénomène de la parole qui échoue à produire ce qu'elle veut réaliser se produit constamment dans le texte, car Claire et Solange sont incapables d'intervenir dans la réalité. Une des preuves de cette incapacité à interférer concrètement avec la réalité se produit lorsqu'elles essaient d'empoisonner Madame grâce au tilleul.

Après l'épisode du réveille-matin, le personnage absent de Monsieur est évoqué dans le discours des deux sœurs. Il s'agit d'une évocation fantasmatique. Le fantasme se

définit ainsi selon le *Dictionnaire de la psychanalyse* (1995) : « représentation, scénario imaginaire, conscient (rêverie), préconscient ou inconscient, qui implique un ou plusieurs personnages et qui met en scène de façon plus ou moins déguisée un désir » (De Neuter, 1995, p. 102). J.-D. Nasio, quant à lui, précise un autre aspect du fantasme, à savoir sa dimension cathartique car, selon lui, il agit comme « un théâtre mental cathartique qui met en scène la satisfaction du désir et en décharge la tension » (Nasio, 1994, p. 12). En effet, toujours selon Nasio, « un fantasme est la mise en scène dans le psychisme de la satisfaction d'un désir impérieux qui ne peut être assouvi dans la réalité » (Nasio, 1994, p. 12). Nous constatons la récurrence d'un champ lexical associé au théâtre dans les définitions du fantasme avec l'utilisation de mots comme « personnage », « mise en scène » ou encore « catharsis ». Dans cette perspective, le fantasme agit comme une représentation mentale comportant différents personnages et ayant lieu sur une scène imaginaire. Nous retenons essentiellement pour notre analyse la dimension de la mise en scène qui est à l'œuvre dans le fantasme et le rapport que celui-ci entretient avec la réalité. L'extrait ci-dessous nous permet de montrer les caractéristiques du fantasme dans le texte de Genet :

R17 – Claire : [...] J'ai inventé les pires histoires et les plus belles dont tu profitais. Hier soir, quand tu faisais Madame dans la robe blanche, tu jubilais, tu jubilais, tu te voyais déjà montant en cachette sur le bateau des déportés, sur le...

R18 – Solange, *professorale* : *Le Lamartinière*. (Elle en a détaché chaque syllabe.)

R19 – Claire : Tu accompagnais Monsieur, ton amour... Tu fuyais la France. Tu partais pour l'île du Diable, pour la Guyane, avec lui : un beau rêve! [...]

R20 – Solange : Mais toi, tout à l'heure, quand tu parlais de le suivre.



R21 – Claire : Je ne le nie pas, j'ai repris l'histoire où tu l'avais lâchée. Mais avec moins de violence que toi. Dans la mansarde déjà, au milieu des lettres, le tangage te faisait chalouper.

R22 – Solange : Tu ne te voyais pas.

R23 – Claire : Oh! si! Je peux me regarder dans ton visage et voir les ravages qu'y fait notre victime! Monsieur est maintenant derrière les verrous. Réjouissons-nous. Au moins nous éviterons ses moqueries. Et tu seras plus à ton aise pour te prélasser sur sa poitrine, tu inventeras mieux son torse et ses jambes, tu épieras sa démarche. Le tangage te faisait chalouper! Déjà tu t'abandonnais à lui. Au risque de nous perdre... (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 43-45).

Dans l'extrait ci-dessus, le personnage absent de Monsieur est évoqué physiquement par Claire qui s'adresse à Solange. La dimension fantasmatique s'illustre ici à travers l'allusion de Claire au corps de Monsieur. Claire évoque la jouissance de jouer à être Madame pour Solange. Elle exprime cette jouissance grâce au verbe « jubiler », qu'elle répète à deux reprises. Rappelons que les deux bonnes ne font pas que haïr Madame et désirer sa mort, mais que paradoxalement elles veulent aussi jouir de son prestige et de son rang social. Ainsi, Lussier note que « jouer Madame, c'est en même temps jouir d'être Madame qui elle-même jouit de Monsieur » (Lussier, 2009, p. 152). Cela renvoie à ce que nous avons évoqué à propos du fantasme et du rapport qu'il entretient avec le désir. Dans le cadre de son fantasme, Solange se met en scène pour interpréter Madame dans le scénario pour pouvoir ainsi jouir du privilège d'accéder à Monsieur. Cela lui permet de réaliser un désir qui, dans la réalité, lui est interdit, ou du moins inaccessible.

Cet échange entre Solange et Claire nous permet également de réintroduire le concept d'identité narrative formulé par Ricoeur. L'identité narrative, nous le rappelons, postule que « le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (Ricoeur, 1990, p. 175). Ricoeur affirme

que le récit parvient à construire l'identité des personnages. L'extrait précédent montre bien que Claire et Solange établissent une identité fictive dans leur scénario à travers le récit qu'elles se racontent et s'imaginent. De plus, l'extrait montre l'interchangeabilité des rôles dans le scénario entre les deux domestiques. Comme l'indique Claire, Solange jouait auparavant le rôle de Madame. D'habitude, Madame est interprétée par Claire. Solange, quant à elle, joue à la bonne, comme nous avons pu le constater au début de la pièce.

Nous désirons par la suite analyser et interroger la fonction du travestissement dans la deuxième séquence de la pièce. Cet aspect du texte nous permet de révéler le statut instable de l'identité des personnages. Un court dialogue dans cette deuxième partie de la première macro-séquence nous révèle que le personnage de Claire utilise les rideaux ou encore le couvre-lit pour imiter Madame la nuit :

R24 – Solange : [...] Mais rassure-toi, tu pourras continuer en prison à faire ta souveraine, ta Marie-Antoinette, te promener la nuit dans l'appartement...

R25 – Claire : Tu es folle! Jamais je ne me suis promenée dans l'appartement.

R26 – Solange, *ironique* : Oh! Mademoiselle ne s'est jamais promenée! Enveloppée dans les rideaux ou le couvre-lit de dentelle, n'est-ce pas? Se contemplant dans les miroirs, se pavanant au balcon et saluant à deux heures du matin le peuple accouru défiler sous ses fenêtres. Jamais, non, jamais?

R27 – Claire : Mais, Solange... (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 38-39).

Le personnage de Claire se plaît à se travestir en Madame grâce aux rideaux et au couvre-lit. Elle renonce ainsi à son identité initiale grâce à ce procédé. Pour sa part, Butler affirme que « le travestissement est ainsi subversif dans la mesure où il met en lumière la structure imitative par laquelle le genre hégémonique est lui-même

produit » (Butler, 1993, p. 133). Ce que nous démontre Butler est que le genre se met en place grâce à un procédé imitatif. Or Claire et Solange, en imitant Madame et en faisant intervenir Monsieur dans leurs fantasmes, tentent d'accéder au statut social de Madame. Une autre réplique de Solange nous permet de préciser cette fonction du travestissement à l'œuvre dans la pièce lorsqu'elle affirme : « Elle saura que nous mettions ses robes, que nous volions ses gestes, que nous embobinions son amant de nos simagrées » (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 55). Cela nous permet d'introduire à présent Jacques Lacan qui, dans son séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), discute de cette notion de travestissement en l'associant au mimétisme. Pour ce faire, Lacan se réfère à Roger Caillois qui, dans son essai *Méduse et Cie* (1960), définit trois composantes majeures du mimétisme : le travesti, le camouflage et l'intimidation. Caillois crée principalement des correspondances avec le domaine animal pour ensuite les appliquer à l'être humain. Il nous dit ceci lorsqu'il aborde le mimétisme du point de vue humain :

[E]nfin, travesti, camouflage et intimidation définissent très exactement les différentes activités qui sont celles de l'homme en ce domaine, soit qu'il essaie, revêtant un déguisement, de se donner l'apparence d'un autre individu, d'un autre vivant, soit qu'il veuille se dissimuler lui-même ou dissimuler quelque chose (Caillois, 1960, p. 513).

La définition du mimétisme donnée par Caillois nous aide à éclairer les enjeux dramaturgiques de Genet dans sa pièce. Il nous fournit également d'autres indications très précises sur la fonction du travesti dans son rapport avec le mimétisme. Le travesti, dans sa correspondance avec l'imaginaire humain, relève de « mythes de métamorphose; tendance au déguisement » (Caillois, 1960, p. 515). Son procédé, quant à lui, consiste alors en une « imitation d'une apparence définie et d'un comportement reconnaissable » (Caillois, 1960, p. 515) et son but est donc de « passer pour un autre » (Caillois, 1960, p. 515). Finalement, Caillois prétend que le sexe spécialement intéressé par le travestissement est le sexe féminin. Claire et

Solange correspondent alors exactement à cette fonction mimétique du travestissement. Appuyé par l'extrait précédent, nous avons la preuve concrète que l'identité sexuelle des bonnes repose sur l'imitation d'une pure apparence et que celle-ci leur permet de passer pour ce qu'elles ne sont pas réellement. Lacan, quant à lui, affirme ceci : « [Q]uand il s'agit du travesti, une certaine finalité sexuelle est visée. La nature nous montre que cette visée sexuelle se produit par toutes sortes d'effets qui sont essentiellement de déguisement, de mascarade » (Lacan, 1973, p. 114-115). Cependant, Lacan insiste également sur la fonction du leurre pour théoriser l'identité sexuelle. Sur ce point, il déclare que « sans aucun doute c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin se rencontrent de la façon la plus aiguë, la plus brutale » (Lacan, 1973, p. 122). Lacan nous permet de relier la fonction mimétique du travestissement à la notion de mascarade précédemment définie par Butler pour définir l'identité sexuelle. Rappelons que cette notion de mascarade exposait que le jeu des genres avec comme emploi le masculin ou le féminin repose également sur un jeu de rôles. Nous affirmons également que le travestissement n'est pas uniquement d'ordre sexuel dans la pièce, mais correspond surtout à une mutation de l'identité sociale. Claire, en se travestissant en Madame, cherche à nier sa condition, qui la répugne, pour correspondre au statut social de Madame. Finalement, le travestissement permet de saisir que l'identité de Claire et Solange relève de la discontinuité et de la variabilité. Nous concluons cet aspect précis en affirmant que « le travestissement, reflet du processus imaginaire des représentations hybrides, constitue une poétique et une politique qui révèlent la complexité des désirs et des identifications. Vouloir s'identifier, vouloir être, ressembler à : tel est l'adage des figures génétiques » (Vannouvong, 2010, p. 217). Vannouvong résume ici l'essentiel des procédés employés par les deux personnages dans la pièce, à savoir : vouloir s'identifier à Madame et, par le fait même, à Monsieur, vouloir être Madame et finalement lui ressembler grâce au costume. Ainsi, le travestissement, dans la pièce, remplit des fonctions à la fois sexuelles et sociales qui deviennent le moteur du dynamisme de l'identité de Claire et Solange.



D'autre part, la deuxième macro-séquence, qui commence à l'entrée de Madame, est également révélatrice de l'instabilité de l'identité sociale et sexuelle. Madame demeure le personnage central dans cette séquence, alors que Claire, elle, est absente durant la moitié. Le personnage de Madame était auparavant confiné à l'absence. Néanmoins, ici, les personnages acquièrent une pleine effectivité symbolique en étant absents. Nous remarquons un décalage important entre le personnage de Madame et son personnage fantasmé et interprété par les deux soeurs. Tout d'abord, voici comment Claire et Solange évoquent Madame peu avant son arrivée :

R28 – Claire : Elle, elle nous aime. Elle est bonne. Madame est bonne! Madame nous adore.

R 29 – Solange : Elle nous aime comme ses fauteuils. Et encore! Comme la faïence rose de ses latrines. Comme son bidet. Et nous, nous ne pouvons pas nous aimer. La crasse... (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 40).

Dans la réplique qui précède, Solange s'exprime sur l'amour que leur porte Madame. Or Solange compare cet amour que leur destine Madame à des objets comme le fauteuil ou encore le bidet. Ensuite, plus tard dans la séquence, juste avant son arrivée, Claire parle de Madame ainsi :

R30 – L'assassinat est une chose... inénarrable! Chantons! Nous l'emporterons dans un bois et sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons! Nous l'enterrerons sous les fleurs dans nos parterres que nous arroserons le soir avec un petit arrosoir! » (*Les Bonnes*, séquence 2, p. 63).

Cette réplique de Claire nous montre qu'en l'absence de Madame, les deux sœurs désirent profondément l'assassiner, ce qui se traduit par une violence certaine. L'extrait suivant illustre d'abord la relation entre les deux bonnes et Madame, et met clairement en évidence ce décalage entre le personnage et son rôle :

R31 – Solange : Madame est trop bonne (*À Claire.*) Vous pouvez remercier Madame. Depuis le temps que vous l'admirez.

R32 – Claire : Jamais je n'oserai la mettre. Elle est si belle.

R33 – Madame : Tu pourras la faire retailer. Dans la traîne seulement il y a le velours des manches. Elle sera très chaude. Telles que je vous connais, je sais qu'il vous faut des étoffes solides. Et toi, Solange, qu'est-ce que je peux bien te donner? Je vais te donner... Tiens, mes renards.

*Elle les prend, les pose sur le fauteuil au centre.*

R34 – Claire : Oh! le manteau de parade!

R35 – Madame : Quelle parade?

R36 – Solange : Claire veut dire que Madame ne le mettait qu'aux grandes occasions.

R37 – Madame : Pas du tout. Enfin. Vous avez de la chance qu'on vous donne des robes. Moi, si j'en veux, je dois les acheter. Mais j'en commanderai de plus riches afin que le deuil de Monsieur soit plus magnifiquement conduit.

R38 – Claire : Madame est belle!

R39 – Madame : Non, non, ne me remerciez pas. Il est si agréable de faire des heureux autour de soi (*Les Bonnes*, séquence 3, p. 78-79)

Ce dialogue entre Madame et Solange nous permet de constater l'écart entre la réalité et ce que les deux sœurs s'imaginent de Madame dans les scénarios fantasmés. Claire et Solange dépeignent Madame, dans leur rituel, comme un personnage hautain qui prend plaisir à les rabaisser et à leur rappeler leur statut de domestiques. Cependant, l'extrait précédent nous montre tout le contraire : Madame incarne ici une maîtresse respectueuse et généreuse. Genet se plaît à créer des ambiguïtés et à brouiller les pistes. De plus, nous constatons qu'en la présence de Madame, « Solange et Claire ne nous paraissent pas vraies; fausse soumission, fausse tendresse, faux respect, fausse gratitude : toutes leurs conduites mentent » (Sartre, 1952, p. 683). Ensuite, dans cette

séquence, nous comprenons progressivement l'effet fantasmatique de Monsieur dans le discours de Madame, et c'est grâce à cette réplique qu'il est possible d'en saisir davantage l'importance :

R40 – Madame : Il l'est! Il l'est! Mais innocent ou coupable, je ne l'abandonnerai jamais. Voici à quoi on reconnaît son amour pour un être : Monsieur n'est pas coupable, mais s'il l'était, je deviendrais sa complice. Je l'accompagnerais jusqu'à la Guyane, jusqu'en Sibérie. Je sais qu'il s'en tirera, au moins par cette histoire imbécile m'est-il donné de prendre conscience de mon attachement à lui. Et cet événement destiné à nous séparer nous lie davantage, et me rend presque plus heureuse (*Les Bonnes*, séquence 3, p. 68).

Nous percevons l'influence de Monsieur sur Madame, malgré son absence physique de la représentation. À travers les paroles de Madame, nous observons son attachement à Monsieur, plus précisément lorsqu'elle projette de l'accompagner en Guyane ou en Sibérie. En somme, cette macro-séquence nous permet de saisir les trois éléments suivants : premièrement, elle nous montre la relation de dépendance instaurée entre Solange et Claire vis-à-vis de Madame et la complexité des rapports qui se nouent entre les trois personnages. Deuxièmement, elle met en lumière la dichotomie entre le personnage de Madame et son rôle interprété et fantasmé par les deux sœurs dans le scénario sadomasochiste. Troisièmement, cette macro-séquence met en évidence une fois de plus la fonction fantasmatique de Monsieur dans le discours des trois personnages. Ainsi, dans le contexte de notre analyse, nous avons réussi à démontrer que la deuxième macro-séquence illustre le caractère instable et mouvant de l'identité des personnages, notamment à travers la contradiction entre le personnage et le rôle de Madame.

Par la suite, dans la troisième macro-séquence, les personnages de la pièce subissent des mutations radicales dans leur identité. Par exemple, selon la catégorie de Pfister qui oppose la personnification, le type et l'individu, rappelons que Solange ne s'associe désormais plus au type, mais plutôt à l'individu. Cette mutation dans



l'identité de Solange constitue un retournement majeur. Lorsque Marchand analyse la fonction du rôle dans le théâtre de Genet, il affirme que « certains personnages ont la possibilité de changer de rôle et de modifier par le fait même la situation en cours » (Marchand, 1997, p. 152). Or c'est précisément ce qui va se produire avec le personnage de Solange dans cette dernière macro-séquence. Solange effectue une mutation au sein du discours pour devenir Solange Lemerrier. Elle réinvestit, grâce au discours, la fonction symbolique<sup>22</sup> à un moment très précis de la pièce<sup>23</sup> :

Ce moment consiste à se revendiquer de son propre nom – Solange Lemerrier – tout en opérant au sein du discours qui en supporte le jeu, la découpe d'une différence qui tient précisément à l'articulation d'une sexualité entre les deux personnages. En effet, tout se passe comme si c'était en investissant le discours, en modulant les règles sévères de la cérémonie, en jouant, mais cette fois-ci au cœur du langage, que Solange réussit, l'espace d'un instant, à briser la symétrie spéculaire où les bonnes s'étaient d'abord piégées. Alors qu'il faut en finir et que le drame se précipite vers sa fin, alors que Madame [...] n'a jamais bu le tilleul empoisonné (car Madame est tout aussi increvable que Monsieur est inincarcérable) [...], Solange déplace la loi de la cérémonie sur sa propre logique pour y faire entrer son propre nom, au lieu même du nom de Claire devenu inutile (Lussier, 2011, p. 157).

Solange modifie la cérémonie entre elle et Claire grâce au langage et parvient ainsi à briser la symétrie spéculaire dans laquelle elles étaient piégées. Solange, durant une bonne partie de la pièce, était confinée à une relation d'aliénation imaginaire à

---

<sup>22</sup> Le symbolique fait partie des trois registres définis par Lacan tout au long de son enseignement, avec l'imaginaire et le réel. Le *Dictionnaire de la psychanalyse* (1995) définit le symbolique comme une fonction « complexe et latente qui embrasse toute l'activité humaine, comportant une part consciente et une part inconsciente, qui est attachée à la fonction du langage et plus spécialement à celle du signifiant » (Hiltenbrand, 1995, p. 323). De plus, le symbolique fait de l'homme « un animal ("parlêtre") fondamentalement régi, subverti par le langage, lequel détermine les formes de son lien social et plus essentiellement de ses choix sexuels » (Hiltenbrand, 1995, p. 323).

<sup>23</sup> Nous nous référons à l'analyse effectuée par Alexis Lussier, qui affirme que Lacan se rapporte à trois reprises au théâtre de Genet pour pointer « le statut du faux et des simulacres sur le registre du désir et de la jouissance ». Lussier, Alexis (2011). « Le tonneau des Danaïdes », paru dans Viana, Eden et Lussier, Alexis (2011). *Jean Genet : lecture en héritage*. Bandol France : Vallongues.



l'égard de Madame et de Monsieur. Dans la troisième macro-séquence, lorsque les deux sœurs reprennent pour la dernière fois leur cérémonie funèbre, elle amorce une rupture avec le scénario original :

R41 – Claire : Solange! Solange! Reste avec moi, rentre!

R42 – Solange : Je suis au niveau. Madame avait pour elle son chant de tourterelle, ses amants, son laitier.

R43 – Claire : Solange...

R44 – Solange : Silence! Son laitier matinal, son messenger de l'aube, son tocsin délicieux, son maître pâle et charmant, c'est fini. En place pour le bal.

R45 – Claire : Qu'est-ce que tu fais?

R46 – Solange, *solennelle* : J'en interromps le cours. À genoux! (Les Bonnes, séquence 4, p. 102).

Dans ce court extrait, Claire et Solange ne sont pas investies de la même façon dans leur rituel. La confusion identitaire développée dans tout le texte atteint ici son paroxysme. Il devient de plus en plus difficile de savoir qui interprète qui dans le jeu de rôles. Solange tente de modifier la cérémonie, alors que Claire, elle, ne saisit pas l'intérêt de ce changement radical. Voici un dernier extrait du texte qui nous permet de saisir la rupture radicale de Solange vis-à-vis de Claire et de leur cérémonie :

R47 – Claire : Solange, arrêtons-nous. Je n'en peux plus. Laisse-moi.

R48 – Solange : Je continuerai, seule, seule, ma chère. Ne bougez pas. Quand vous aviez de si merveilleux moyens, il était impossible que Madame s'en échappât. (*Marchant sur Claire.*) Et cette fois, je veux en finir avec une fille aussi lâche.

R49 – Claire : Solange! Solange! Au secours!

R50 – Solange : Hurlez si vous voulez! Poussez même votre dernier cri, madame! (*Elle pousse Claire qui reste accroupie dans un coin.*) Enfin!

Madame est morte! étendue sur le linoléum... étranglée par les gants de la vaisselle. Madame peut rester assise! Madame peut m'appeler mademoiselle Solange. Justement. C'est à cause de ce que j'ai fait. Madame et Monsieur m'appelleront mademoiselle Solange Lemercier... (*Les Bonnes*, séquence 4, p. 104-105).

Dans cet extrait, nous remarquons ce que nous évoquions précédemment, à savoir que Madame et Monsieur agissent comme une nomenclature sexuelle dont Solange va se revendiquer pour briser l'aliénation dont elle est victime. Lorsqu'elle définit le genre, Butler rappelle que le symbolique est compris comme « la dimension normative de la constitution du sujet sexué au sein du langage. Il consiste en une série d'exigences, de tabous, de sanctions, d'injonctions, d'interdits, d'idéalisations impossibles et de menaces – tout un ensemble d'actes de discours performatifs, pour ainsi dire, qui détiennent le pouvoir de produire le champ des sujets sexuels culturellement viables » (Butler, 1993, p. 117). Ainsi, le symbolique, pour Butler, est la structure qui permet au sujet de se constituer comme être sexué par l'intermédiaire du langage. Ce que le personnage de Solange réussit à nous montrer dans la pièce, c'est que la question de la mutation de l'identité sexuelle s'effectue au moyen du discours à travers la fonction symbolique représentée par Madame et Monsieur. Finalement, nous devons mentionner un dernier aspect important qui se trouve également dans la troisième macro-séquence. Genet associe pour la première fois dans son œuvre la position criminelle à la femme. Dans les récits de Genet, le crime a toujours été associé aux hommes et à la masculinité. On observe ce renversement grâce à cette réplique de Solange :

Maintenant, nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle. (*Lasse.*) Claire, nous sommes perdues (*Les Bonnes*, séquence 4, p. 109).

Cette association de la criminalité et de la féminité produit des conséquences notables pour révéler les mutations de l'identité sexuelle des personnages. En effet, « dans toute l'œuvre de Genet, c'est l'un des rares moments, peut-être d'ailleurs le seul, où

le destin criminel et la condamnation au bagne coïncident avec l'assomption de la femme » (Lussier, 2011, p. 158). Genet effectue donc une subversion des schémas sexuels auxquels il nous a habitués dans ses œuvres précédentes. Jusqu'à présent, la masculinité demeurait impérativement associée à la criminalité. La troisième macro-séquence devient alors le lieu de véritables mutations radicales du genre des personnages. Solange, lorsqu'elle brise le scénario avec Claire, ébranle les hiérarchies sexuelles exploitées auparavant dans la pièce. Elle annule le rapport hiérarchique entre le masculin et le féminin dans la pièce. Cette fois-ci, le féminin n'est plus associé à la soumission. Solange, dans la dernière macro-séquence, assume un sexe et un genre féminin, et pourtant elle se trouve en position de domination.

#### 3.4.2 Madame et Monsieur

Les pages qui suivent traitent spécifiquement du deuxième couple de personnages, Madame et Monsieur. Il s'agit pour nous de démontrer l'influence directe qu'ils ont sur le genre de Claire et de Solange et que cette influence se situe notamment dans le discours et le fantasme. Genet accorde une courte description au personnage de Madame dans la préface en avançant ceci : « "Madame", il ne faut pas l'outrer dans la caricature. Elle ne sait pas jusqu'à quel point elle est bête, à quel point elle joue un rôle, mais quelle actrice le sait davantage, même quand elle se torche le cul? » (Genet, 1947, p. 9). Mis à part cette description, aucune autre information ne s'ajoute dans le texte pour définir davantage ce personnage. Aucun autre renseignement sur les attributs physiques de Madame n'est fourni. Il est impossible de déterminer son âge ou des éléments relatifs à son passé. Le nom de Madame, contrairement à ceux de Claire et de Solange, est un nom générique qui renvoie à une abstraction. Il symbolise un « être institutionnel impersonnel » et renvoie « à un titre donné d'abord aux femmes des hautes classes de la société et par la suite aux bourgeoises » (Marchand, 1997, p. 167). Sartre affirme quant à lui que Madame est « une figure ambiguë,



médiation, tante-fille par rapport à Monsieur, tante-homme par rapport aux deux bonnes » (Sartre, 1958, p. 680). Il propose une lecture étonnamment liée aux enjeux de l'identité sexuelle lorsqu'il aborde la pièce et relève l'ambivalence de Madame vis-à-vis de Monsieur et des deux bonnes. Madame appartient à la catégorie statique et son identité demeure confinée à l'invariabilité pour une bonne partie de la pièce. Elle représente un personnage monodimensionnel, fermé, transpsychologique et il s'agit d'une personnification si nous reprenons les catégories d'analyse du personnage tel que défini précédemment par Pfister. Elle reste absente durant la majorité de la pièce, sauf lors de la deuxième macro-séquence, où elle apparaît sur scène.

Par ailleurs, nous désirons analyser spécifiquement le personnage de Monsieur et sa fonction dans le texte de Genet. La notion de para-personnage telle que définie par Jean Prophète (1981) nous permet de préciser davantage cette fonction. Selon l'auteur, le para-personnage se décrit comme « ces êtres relégués dans la coulisse, morts ou vivants, dont la mémoire ou encore l'existence en dehors du plateau affecte l'action aussi bien que les personnages » (Prophète, 1981, p. 10). Monsieur, malgré son absence, apparaît comme un personnage dynamique puisqu'il agit comme une surface de projections fantasmatiques pour les deux bonnes et Madame. Dans cette perspective, Monsieur est tout sauf stable, car il évolue constamment dans l'imaginaire des trois personnages. Monsieur apparaît de façon récurrente dans la deuxième partie de la première macro-séquence. Dans cette deuxième partie, l'influence de Monsieur sur le comportement et le discours des deux bonnes est décisive. Cela nous amène à étudier le rapport triangulaire entre les deux sœurs et le personnage absent de Monsieur. Ce dernier est présent uniquement par l'intermédiaire du discours et du fantasme, nous le soulignons. Monsieur est pourtant la cause des nombreuses modulations de l'identité sexuelle de Claire et Solange. Dans cette perspective, il faut tenter de comprendre que « le fait de jouer le rôle de Madame implique, dans son scénario même, l'évocation fantasmatique de



“Monsieur” qui apparaît, littéralement, comme signifiant maître du désir de Madame. En effet, jouer Madame, c’est aussi se réserver le nom de Monsieur, quelque part dans la mire du fantasme » (Lussier, 2011, p. 155).

Autrement dit, Monsieur représente le quatrième personnage, toujours absent physiquement. Par contre, en dépit de son absence, il devient présent de façon obsessive dans le discours des trois autres personnages. Monsieur se limite à une position dominante et à un genre masculin tout au long de la pièce. Si nous observons la place de Monsieur dans les catégories dégagées par Pfister, nous nous apercevons qu’il subit plusieurs modifications dans le cours du texte. Monsieur est sans contredit un personnage qu’on peut qualifier de monodimensionnel, de dynamique et de fermé. Par le fait même, il représente une personnification. Du point de vue des catégories de sexe et de genre, Monsieur conserve le lien de causalité entre son sexe, qu’on suppose masculin, et son genre. Il incarne un idéal de masculinité auquel les bonnes et Madame aspirent et qu’on tente d’imiter. Il est une réinterprétation de la figure du criminel incarcéré qu’on retrouve dans les romans de l’auteur et qui incarne, pour Genet, la figure virile du mâle idéalisé et fantasmé. Pour Madame et les deux bonnes, Monsieur représente « la valeur phallique de celui que la prison élève et ennoblit » (Lussier, 2011, p. 156). À présent, nous souhaitons introduire un court extrait qui a lieu dans la deuxième macro-séquence et qui permet de saisir la relation qu’entretiennent Madame et Monsieur :

R51 – Claire : Nous voulions faire une surprise à Madame.

R52 – Solange : Monsieur est en liberté provisoire.

R53 – Claire : Il attend Madame au *Bilboquet*.

R54 – Solange : Oh! si Madame savait! (*Ibid.*, p. 81).

L'extrait ci-dessus nous indique que le lieu de rencontre de Madame et Monsieur est le Bilboquet. Or le bilboquet est un jeu qui consiste à « faire entrer une pointe dans l'orifice d'une boule » (Lussier, 2011, p. 156). Grâce à cette évocation qui ne manque pas de doubles sens, Genet sous-entend qu'« entre Madame et Monsieur, c'est aussi de ça qu'il s'agit : ça s'emmanche, on fait bilboquet. Par conséquent, le rôle de Madame indique aux bonnes le lieu d'une jouissance qui leur est inaccessible » (Lussier, 2011, p. 156). En somme, comme le note Lussier, les personnages de Madame et Monsieur « forment à eux seuls une nomenclature sexuée qui résiste à toute ambivalence. Les nommer, c'est déjà les reconnaître adéquats à ce qu'il faut bien nommer la loi du genre : Madame/Monsieur, féminin/masculin » (Lussier, 2011, p. 156). Madame et Monsieur agissent comme des personnages qui symbolisent, selon Butler, la matrice hétérosexuelle. Le personnage de Madame agit, en effet, comme une construction créée de toutes pièces par Genet. Pour Butler, la performance du genre est une pratique citationnelle qui consiste à citer les normes dans le but de faire exister un genre qui lui-même n'est qu'une illusion et qui n'a pas d'ontologie propre. Or Madame et Monsieur agissent comme ces idéaux normatifs du genre auxquels Claire et Solange tentent de se conformer, et ce, sans succès. En jouant à être Madame et en évoquant, par le fait même, la figure fantasmatique de Monsieur à travers le discours, on tente de se conformer à des modèles sexuels masculin et féminin qui se révèlent faux. De plus, selon Butler :

le genre est quelque chose que l'on devient – mais une chose qui ne peut jamais être –, alors le genre est lui-même une sorte de devenir ou d'activité. Il ne faudrait pas envisager ce genre comme un nom, une chose substantive ou encore un marqueur culturel statique, mais plutôt comme une sorte d'action continue et répétée (Butler, 1990, p. 224).

Avec cette citation dans laquelle elle précise sa définition du genre, Butler nous permet de retenir deux points essentiels pour nous aider à saisir plus en profondeur les personnages de Madame et Monsieur dans le texte. Tout d'abord, pour Butler, la

question du genre se lie à celle d'un devenir. Dans le contexte qui nous préoccupe, soit celui des *Bonnes*, le concept du devenir est l'un des objectifs principaux des deux domestiques lorsqu'il est lié aux genres féminin et masculin qui, en l'occurrence, correspondent à Madame et à Monsieur. Claire et Solange veulent à tout prix devenir Madame et jouir de son prestige et de sa position privilégiée auprès de Monsieur. Pour elles, toute la pièce consiste donc à tenter de devenir Madame pour pouvoir l'assassiner. Cette tentative échoue lamentablement. À notre avis, elles montrent proprement comment on échoue toujours à vouloir correspondre à un genre donné d'avance. Butler pointe cette dimension importante du genre : il est un leurre. Ensuite, cette conception du devenir se lie à la répétition d'une action, d'une série d'actes, et cette répétition rejoint le concept de performativité. Claire et Solange performant leur identité sexuelle dans le but de se confondre avec Madame, et ce, à travers la répétition incessante d'un rituel mortifère. Cela complète le portrait détaillé des quatre personnages de la pièce. Nous devons maintenant nous attarder aux deux autres aspects de notre analyse, le rôle et le sadomasochisme, pour préciser encore davantage les mutations identitaires des personnages.

Le rôle, dans le contexte des *Bonnes*, fait référence à plusieurs réalités distinctes qui se rejoignent. En effet, le rôle peut d'abord être étudié dans ses dimensions sociale et politique puisqu'on assiste, tout au long de la pièce, à une confrontation entre deux classes sociales distinctes. La révolte des deux sœurs envers Madame et Monsieur peut s'interpréter comme une rébellion de la classe prolétaire contre la classe bourgeoise. Genet s'oppose cependant à cette lecture : « Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison » (Genet, 1947, p. 10). Sans faire dévier notre étude des mutations de l'identité sexuelle vers une analyse textuelle qui s'approprierait la question de la lutte des classes dans l'œuvre genétienne (le sociologue Lucien Goldmann a d'ailleurs analysé cette dimension dans son ouvrage *Structures mentales et création culturelle* en 1970), il se révèle utile pour nous de faire mention de cette

dynamique pour montrer comment la notion de rôle, dans le cadre d'une étude sur Genet, témoigne d'une réalité qui dévoile les différentes couches possibles d'interprétation de la pièce. De toute évidence, Tafta résume cette dimension politique du rôle en affirmant que la pièce :

est plus proche de la réalité de la lutte des classes parce qu'il oppose les deux camps : celui des maîtres invincibles bien qu'ils soient une assez pâle figure du Pouvoir, du moment qu'ils n'ont pas de vrais noms (Madame, Monsieur) et que la « maîtresse » ne soit pas une vraie dame, mais une femme entretenue, et d'autre part celui des domestiques, bonnes authentiques qui vivent intensément leur haine et leur admiration envers celle qui les domine (Tafta, 2000, p. 149).

Tafta montre que la pièce de Genet illustre une opposition marquée entre deux classes sociales distinctes. Cette opposition se manifeste par deux clans bien définis représentés, d'une part, par les deux domestiques et, d'autre part, par Madame et Monsieur. Par la suite, le rôle, dans la pièce de Genet, occupe surtout une fonction métathéâtrale. Nous voyons dans le scénario qui se joue entre Solange et Claire tout au long de la pièce, un commentaire du dramaturge sur le théâtre lui-même. Selon Sartre, dans la pièce de Genet, « chaque acteur doit jouer le rôle d'un personnage qui joue un rôle » (Sartre, 1952, p. 681). D'autre part, le rôle s'associe au genre sexuel dans le texte. En effet, lorsque Butler théorise la performativité du genre dans son essai *Trouble dans le genre*, elle s'inspire de l'anthropologue Esther Newton, qui a relevé que « la structure du jeu de rôle (*impersonation*) révèle l'un des mécanismes clés de la construction sociale du genre » (Butler, 1990, p. 259-260). Pour Butler, assumer un genre revient à jouer un rôle et, dans le contexte des *Bonnes*, cette dimension du rôle occupe une place centrale. Pour conclure, la notion de rôle dans la pièce de Genet recouvre trois fonctions distinctes qui s'interpénètrent : d'abord, une fonction sociale et politique liée à la lutte des classes, ensuite une fonction métathéâtrale puisqu'elle fait réfléchir le lecteur au dispositif théâtral à l'intérieur



même du texte et finalement une fonction sexuelle liée à l'identité des protagonistes qui est sans cesse disséminée et reconfigurée à travers les différents jeux de rôles.

La dimension du sadomasochisme, elle, s'illustre à travers les rapports de domination et de soumission entre les personnages. Nous remarquons que les crachats et les insultes agissent comme un leitmotiv à travers l'œuvre. Nous observons que les fonctions associées au crachat dans l'œuvre génétienne « varient en fonction de l'identité sexuelle des personnages » (Henneton, 2014, p. 170). Dans le contexte des *Bonnes*, le crachat est lié « à l'humiliation sociale, il est l'expression du mépris ou de l'affront » (Henneton, 2014, p. 170.) L'érotisation du crachat et de l'insulte sert à dominer et à assujettir l'Autre dans la pièce. En effet, à plusieurs moments dans le texte, Claire et Solange manifestent un intérêt pour les crachats et les insultes à l'intérieur du scénario qu'elles se fixent. Le scénario élaboré et répété dans la pièce par les deux domestiques se calque sur une relation maître-esclave. Cependant, cette mise en scène entre Claire et Solange se révèle fondamentalement masochiste. Si nous reprenons les caractéristiques évoquées par Deleuze dans son analyse, nous nous rappelons que l'une des caractéristiques majeures du masochisme est la théâtralité apparente à l'œuvre dans les scénarios. Ainsi, le pervers, dans le scénario mis en scène entre lui et son maître, dicte et s'assure que les sévices qu'il doit subir sont conformes à ses désirs. Par exemple, dans l'extrait du début de la troisième macro-séquence qui a lieu à la suite de la sortie de Madame partie rejoindre Monsieur, Claire et Solange reprennent le scénario qu'elles répètent sans cesse depuis le début de la pièce dans un moment de désespoir vu l'échec de leur tentative d'empoisonnement :

R55 – Claire : Claire ou Solange, vous m'irritez – car je vous confonds, Claire ou Solange, vous m'irritez et me portez vers la colère. Car c'est vous que j'accuse de tous nos malheurs.

R56 – Solange : Osez le répéter.

*Elle met sa robe blanche face au public, par-dessus sa petite robe noire.*

R57 – Claire : Je vous accuse d’être coupable du plus effroyable des crimes.

R58 – Solange : Vous êtes folle! ou ivre. Car il n’y a pas de crime, Claire, je te défie de nous accuser d’un crime précis.

R59 – Claire : Nous l’inventerons donc, car... Vous vouliez m’insulter! Ne vous gênez pas! Crachez-moi à la face! Couvrez-moi de boue et d’ordures.

R60 – Solange, *se retournant et voyant Claire dans la robe de Madame* : Vous êtes belles!

R61 – Claire : Passez sur les formalités du début. Il y a longtemps que vous avez rendu inutiles les mensonges, les hésitations qui conduisent à la métamorphose! Presse-toi! Presse-toi. Je n’en peux plus des hontes et des humiliations. Le monde peut nous écouter, sourire, hausser les épaules, nous traiter de folles et d’envieuses, je frémis, je frissonne de plaisir, Claire, je vais hennir de joie! (*Les Bonnes*, séquence 4, p. 97-99).

Nous remarquons en effet que Claire dicte ici à Solange les sévices qu’elle aimerait subir de sa part. Ensuite, le début de ce passage nous informe d’une confusion identitaire. Le personnage de Claire, dans le scénario, n’arrive plus à distinguer son rôle de sa vraie personne, et il en va de même pour Solange. Cet extrait du texte nous montre clairement l’ambivalence de Claire lorsqu’il s’agit des rôles sadique et masochiste qu’elle occupe successivement au cours du texte. Alors qu’au début du scénario, elle prenait plaisir à dominer et à humilier sa sœur Solange dans le cadre de leur rituel, dans la troisième macro-séquence, elle veut aussi être la cible des humiliations et des insultes, et occuper la posture masochiste. Cela nous indique une fois de plus que Genet ne souhaite pas confiner ses personnages dans une posture statique, mais que son intérêt consiste davantage à créer des personnages qui se tiennent dans un entre-deux. En même temps que Claire et Solange élaborent rituellement un contrat sadomasochiste entre elles, elles sont également victimes de leur assujettissement à Madame et à Monsieur, qui représentent une forme d’autorité sexuelle. Lorsque nous analysons le sadomasochisme dans la pièce, nous nous

apercevons que Genet conçoit deux systèmes mettant en scène le rapport dominant/dominé qui s'enchevêtrent et se superposent. Le premier système concerne Claire et Solange et devient l'objet de fluctuations importantes au cours du texte. Le deuxième système, lui, évolue très peu et concerne la soumission des deux domestiques à Madame et à Monsieur. Elles tentent d'y échapper, mais la tragédie de la pièce les ramène constamment à leur position de soumission vis-à-vis de leur maîtresse.

Par ailleurs, Vannouvong nous amène à enrichir notre réflexion sur le sadomasochisme dans la pièce en évoquant aussi le fétichisme. Selon Vannouvong, le fétichisme « jette un éclairage neuf sur le rapport des sœurs aux objets appartenant à Madame et met au jour un fétichisme sororal qui dévoile l'érotisation d'une mère fantasmatique » (Vannouvong, 2006, p. 275). Le fétichisme, nous le rappelons, « se réalise à travers la détention d'un objet dont la présence ramène à la figure absente, la mère » (Vannouvong, 2006, p. 275). Dans le contexte de l'étude des mutations de l'identité sexuelle des personnages, le fétichisme contribue à complexifier davantage les relations que Claire et Solange entretiennent avec Madame. De plus, Deleuze, dans son essai, met au jour le lien existant entre masochisme et fétichisme. En effet, selon lui, « il n'y a pas de masochisme sans fétichisme au sens premier » (Deleuze, 1967, p. 30). Dans la pièce, les objets comme les fleurs, les robes ou encore le maquillage de Madame « sont autant d'éléments féminins qui déclinent des fonctions tour à tour sexuelles, affectives et symboliques » (Vannouvong, 2006, p. 275). Pour conclure, l'analyse nous révèle la présence d'une logique de la perversion qui se manifeste à travers le sadomasochisme et le fétichisme.

En définitive, les nouvelles catégories d'analyse empruntées à Butler et inspirées de sa définition du sexe et du genre se sont avérées efficaces pour révéler les mutations du genre. La combinaison de catégories dramatiques qui appartiennent à Pfister et les catégories du sexe et du genre appartenant à Butler ont permis de créer une grille



d'analyse opérationnelle pour dévoiler l'étendue de ces mutations. Claire et Solange sont des personnages dynamiques en raison des multiples changements qui les animent tout au long du texte, comme en témoignent leurs évolutions constantes parmi les séquences. On observe finalement que les mutations de l'identité sexuelle et sociale des deux bonnes se produisent dans un registre qui relève du fantasme. En effet, on remarque que « la relation imaginaire qui lie les bonnes à Madame révèle une grande part de fantasme, de liaison incestueuse, homosexuelle et masochiste » (Daviron, 2005, p. 71). Les mutations de l'identité sociale et sexuelle de Claire et Solange se produisent exclusivement sur le plan du discours. Solange sera le seul personnage à s'échapper de l'aliénation dont elle est victime. Claire, même si elle possède plusieurs caractéristiques qui correspondent à une conception dynamique de l'identité, ne réussira pas à s'échapper de l'aliénation à Madame et Monsieur. Ainsi, nous avançons que le genre serait « la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être » (Butler, 1990, p. 110). On insiste sur ces deux aspects qui forment l'apparence de la substance pour définir le genre et sa dimension répétitive. Ils s'appliquent au rituel de Claire et Solange car, d'une part, en imitant Madame, les deux domestiques cherchent à se doter d'une identité qui diffère de la leur et, d'autre part, on tente d'officialiser cette identité en la répétant constamment. Si nous revenons aux définitions initiales proposées par Ricoeur, nous observons que la pièce dévoile la dialectique entre l'identité-*ipse* et l'identité-*idem* à travers l'identité narrative. L'identité de Claire et Solange se soumet à des variations imaginatives, pour reprendre un terme ricoeurien. On observe que deux couples de personnages s'opposent dans *Les Bonnes*, et cette opposition repose sur la confrontation des deux conceptions de l'identité définie par Ricoeur. D'un côté, on retrouve Madame, qui représente l'*idem*, donc la constance et l'invariabilité. De l'autre, Claire et Solange symbolisent l'identité-*ipse* dans sa dialectique avec l'altérité. Dès lors, ce que l'analyse de la performativité du genre dans les textes nous a démontré est que :



l'identité est un idéal normatif plutôt qu'un trait descriptif de l'expérience : le rôle genré (celui d'homme ou de femme) qui est attribué à un individu ne dérive pas d'une identité propre ou « naturelle » (à supposer qu'il en ait une), il/elle cherche seulement à la réaliser en essayant de se conformer à une identité que la société lui donne pour se définir – puisqu'il n'a pas le choix (Ambroise, 2010, p. 143).

Butler prétend que le rôle genré attribué à un individu ne découle pas d'une identité propre ou naturelle. L'identité, dans ce contexte, est donc toujours un idéal normatif auquel on tente de se conformer, comme le font Claire et Solange en essayant de devenir Madame à travers le rituel. Finalement, les mutations de l'identité sexuelle et sociale dans la pièce se déclinent dans un rapport au double. Le double est représenté successivement par l'opposition binaire entre le féminin et le masculin, mais aussi entre le personnage et son rôle. Vannouvong affirme à cet effet que « *Les Bonnes* met en scène un double jeu et un jeu des doubles dans lequel les sœurs sont interchangeables. L'une emprunte l'identité de l'autre jusqu'à perdre la sienne propre » (Vannouvong, 2006, p. 268). Pour conclure, les deux sœurs ne sont jamais semblables tout au long de la pièce et cela ne fait qu'illustrer l'instabilité de leur identité. Ainsi, les personnages, dans *Les Bonnes*, « ne cessent d'inverser leur rôle, indiquent sans cesse qu'ils sont en représentation, jouent de leur apparence, accentuent l'artifice à travers masques et maquillages, bref, exaltent le règne du faux et du simulacre » (Vannouvong, 2006, p. 277). Ce règne du faux et du simulacre, révélé par notre analyse et la citation de Vannouvong, rejoint la conception de l'identité définie auparavant par Butler. En effet, pour Butler, l'identité sexuelle est tout sauf naturelle, nous le rappelons, et elle est davantage le produit de normes et de discours répétés et cités par le sujet et qui finissent par donner l'illusion d'atteindre une stabilité.

## CHAPITRE IV

### LE BALCON : L'IDENTITÉ SEXUELLE ENTRE ILLUSION ET APPARENCE

Dans ce chapitre, nous poursuivons notre étude des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans la deuxième pièce de notre corpus, *Le Balcon*. Une contextualisation précèdera l'analyse des personnages. Celle-ci permettra de situer l'œuvre dans son contexte en plus d'offrir un résumé de la fable. Ensuite, nous détaillerons les différentes catégories dramatiques. Puis, nous procéderons à l'analyse des mutations de l'identité sociale et sexuelle des personnages.

#### 4.1 Contextualisation

Avant de situer la pièce *Le Balcon* dans son contexte artistique et social, nous devons faire appel à certains éléments biographiques déterminants pour saisir l'évolution de l'œuvre dramatique genétienne. Rappelons d'abord que *Le Balcon* s'inscrit dans la deuxième grande période créatrice de Genet. L'événement charnière qui nous intéresse ici se produit en 1953, lorsque Genet voyage en train et qu'il croise le regard d'un autre voyageur<sup>24</sup>. Genet mentionne à deux reprises, dans ses essais esthétiques, ce moment qui, pour lui, est de l'ordre du traumatisme : d'abord en 1957, dans son texte sur Giacometti, ensuite en 1967, dans son essai sur Rembrandt. Cette expérience le bouleverse profondément et modifiera son rapport à l'écriture. Voici comment Genet la décrit précisément dans son texte sur Rembrandt :

Quelque chose qui me paraissait ressembler à une pourriture était en train de gangrener toute mon ancienne vision du monde. Quand un jour, dans un wagon, en regardant le voyageur assis en face de moi, j'eus la révélation que tout homme en vaut un autre [...] par le regard qui buta sur

---

<sup>24</sup> Hervé Castanet résume cet épisode significatif de la vie de Genet dans son essai *Pourquoi écrire? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*. Castanet, Hervé et Merlet, Alain (2010). Paris : Éditions de la Différence.

le mien, je découvris, en l'éprouvant comme un choc, une sorte d'identité universelle à tous les hommes (Genet, 1967, p. 21-22).

On observe une rupture dans l'œuvre de Genet à la suite à cette rencontre pendant laquelle il réalise que tout homme « en vaut un autre ». Elle amène Genet à réinterroger le concept même d'identité. Auparavant, l'auteur avait une conception manichéenne du monde dans laquelle chaque individu occupait une place spécifique dans une hiérarchie. Cependant, l'événement du train amène Genet à réinterroger sa conception hiérarchique du monde.

L'écriture du *Balcon* s'inscrit dans un contexte artistique particulier. En effet, la pièce est écrite pendant la période où les premières pièces de Bertolt Brecht sont représentées en France (la troupe du Berliner Ensemble vient présenter *Mère Courage* en 1954), et le théâtre épique influence grandement les débats intellectuels dans le milieu théâtral. *Le Balcon* est donc écrite dans un contexte marqué par la réception du théâtre de Bertolt Brecht en France. En 1955, Genet commence l'écriture du *Balcon*, après une période de six ans pendant laquelle l'inspiration n'était plus au rendez-vous. Dans un entretien avec Madeleine Gobeil, il s'exprime sur l'état qui l'a habité durant ces six années : « Je suis resté six ans dans cet état misérable, dans cette imbécilité qui fait le fond de la vie » (Genet, 1991, p. 1119). Ce refus de poursuivre l'écriture se produit également à la suite de la parution de l'essai de Sartre (1952), qui plonge l'auteur dans une profonde dépression. Celui-ci analyse de façon très détaillée la vie personnelle et l'œuvre romanesque de Genet. Sartre y fait une psychanalyse existentielle de Genet et tente de cerner « la relation entre la vie de l'auteur et l'œuvre » (Bougon, 2010, p. 47). L'idée principale de Sartre s'articule comme suit : « [O]n ne naît pas homosexuel ou normal : chacun devient l'un ou l'autre selon les accidents de son histoire et sa propre réaction à ces accidents » (Sartre, 1952). Genet sera évidemment troublé par cette radiographie de son œuvre et de sa vie effectuée par le philosophe. Il affirme en effet : « Le livre de Sartre a créé en moi un vide qui a

joué comme une sorte de détérioration psychologique [...] j'ai vécu dans cet état épouvantable pendant six ans » (Genet, 1991, p. 128). Néanmoins, les circonstances de création de la pièce demeurent ambiguës. Genet entame un cycle intense de création après sa rencontre avec le sculpteur Alberto Giacometti, auquel il dédie un essai (1957). Il entreprend alors simultanément l'écriture de ses trois grandes pièces : *Le Balcon*, *Les Nègres* et *Les Paravents*. Toutefois, Genet consacre beaucoup plus de temps au *Balcon*, qu'il réécrit et modifie à de nombreuses reprises. La pièce a d'abord comme titre provisoire *Espâna*, car le dramaturge souhaitait exposer son point de vue sur l'Espagne au moyen du théâtre. Cette idée lui était venue après le visionnement d'un reportage sur le mausolée que se faisait construire le général Franco. *Le Balcon* demeure l'œuvre théâtrale que l'auteur a la plus travaillée dans sa vie. Il l'a réécrite plusieurs fois en modifiant considérablement la dramaturgie de la pièce et en supprimant des tableaux et des personnages. En définitive, elle ne contiendra plus que neuf tableaux dans sa version finale. Certains personnages qui existaient dans les versions précédentes, comme le Sang, le Sperme et les Larmes, et qui apparaissaient en rêve à Irma seront supprimés par Genet. Il existe au total neuf versions de la pièce et l'édition définitive du texte a été publiée en 1962 (Corvin, 2002).

Les premières mises en scène du *Balcon* se sont déroulées dans un contexte conflictuel en raison du caractère subversif de la pièce, qui a d'abord été l'objet de la censure. En effet, Corvin observe que « le caractère scandaleux de [l]a pièce a entraîné soit une censure directe – à Londres lors de la création en avril 1957 à l'Arts Theatre – soit une autocensure de la part des artistes » (Corvin, 2002, p. 1149). De plus, les mises en scène du *Balcon* ont fait l'objet de nombreuses infortunes à cause des mésententes que Genet a eues avec les deux premiers metteurs en scène : Peter Zadek et Peter Brook. Selon Genet, Zadek et Brook n'ont pas saisi l'essence véritable de sa pièce dans leurs choix de mises en scène. En 1957, il assiste à la répétition générale, critique sévèrement la mise en scène et exige de tout recommencer à zéro. L'intervention de Genet fait scandale et on lui refuse dorénavant l'entrée du théâtre.



Peter Zadek s'inspire de la pièce de Genet pour faire une satire de la monarchie anglaise, ce qui déplaît énormément à l'auteur. Genet se justifie par la suite : « Ma pièce *Le Balcon* se passe dans une “maison close”, mais les personnages appartiennent aussi peu à la réalité des maisons que les personnages de *Hamlet* appartiennent au monde des cours. [...] Le véritable thème de la pièce, c'est l'illusion. Tout est faux. [...] Or, au lieu d'ennoblir la pièce, on l'a vulgarisée » (Genet, 1957, p. 1149). *Le Balcon*, malgré les difficultés liées à la mise en scène à cause des exigences de Genet, devient pourtant l'objet d'une vaste réception critique qui n'appartient pas exclusivement au domaine théâtral.

Lorsqu'il évoque la réception critique de cette pièce, Corvin mentionne que « *Le Balcon*, plus que toute autre pièce de Genet, a provoqué des réflexions aussi approfondies que contradictoires » (Corvin, 2002, p. 1144). En 1958, Lacan consacre une partie de son séminaire *Les formations de l'inconscient* au *Balcon* de Genet. Lacan inscrit son commentaire sur la pièce dans une réflexion plus large sur la comédie car, selon lui, elle permet de réfléchir au rapport que le sujet entretient avec la parole. Lacan affirme que « la comédie se présente comme le moment où le sujet et l'homme tentent de prendre un autre rapport à la parole que dans la tragédie » (Lacan, 1958, p. 262). Lorsqu'il commence à discuter du *Balcon*, il avance que ce qui vient d'abord sur la scène a trait « aux fonctions humaines en tant qu'elles se rapportent au symbolique » (*Ibid.*, p. 263). Rappelons que le symbolique est le registre défini par Lacan comme relevant du langage et déterminant le sujet à son insu. Lacan affirme ensuite que tous ces personnages « représentent des fonctions par rapport auxquelles le sujet se trouve comme aliéné – ce sont des fonctions de la parole dont il se trouve le support » (*Ibid.*, p. 263). Autrement dit, il affirme que les personnages, dans la pièce de Genet, sont aliénés à des fonctions humaines dans un registre discursif : le symbolique. Il pointe chez Genet que l'essentiel est de nous montrer ce qu'il arrive lorsqu'on parvient à jouir de ces différentes fonctions. Nous assistons donc à une érotisation du rapport au symbolique dans la pièce. Deuxièmement, Lacan insiste sur

la perversion dans la pièce de Genet : « Nous y voyons le sujet, pervers assurément, se complaire à chercher sa satisfaction dans ce à quoi il se met en rapport, une image, mais en tant qu'elle est le reflet de quelque chose d'essentiellement signifiant » (*Ibid.*, p. 264). Lacan observe que le pervers entretient un rapport particulier au signifiant et que, dans ce contexte, celui-ci se trouve érotisé. Finalement, cela amène Lacan à se servir du *Balcon* pour exposer et préciser sa théorie du signifiant et du signifié. Il affirme que « la comédie assume, recueille, jouit de la relation à un effet qui est fondamentalement en rapport avec l'ordre signifiant, à savoir l'apparition de ce signifié qui s'appelle le phallus » (*Ibid.*, p. 262). Le commentaire fait par Lacan sur le *Balcon* s'avère pertinent pour révéler l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale. Il met en perspective deux dimensions importantes pour notre analyse. En premier lieu, nous retrouvons l'idée principale défendue par Lacan concernant le rapport que le sujet entretient à la parole. Rappelons que les mutations sociales et sexuelles des personnages dans la pièce se produisent grâce à la parole. En deuxième lieu, son commentaire sur la pièce nous fournit des éclaircissements à propos de la structure subjective de la perversion. Cela nous permet de comprendre davantage les relations tissées entre les personnages dans les différents scénarios mis en scène par Genet. Pensons par exemple aux scénarios qui se produisent dans le deuxième tableau entre le Bourreau, le Juge et la Femme.

Lucien Goldmann (1970) affirme que *Le Balcon* de Genet constitue un tournant dans l'œuvre de l'auteur car, pour la première fois, « la réalité sociale et politique est maintenant intégrée, non seulement comme structure, mais aussi comme devenir et expérience et cela donne à la pièce une dimension supplémentaire » (Goldmann, 1970, p. 267). La réalité sociale et politique révélée par Goldmann demeure pour Genet une question épineuse et complexe, car l'écrivain refuse toute appropriation idéologique. Il s'oppose avec fermeté aux formes scéniques qui ont comme vocation le réalisme psychologique ou un souci de didactisme : « [L]a politique, l'histoire, les démonstrations psychologiques classiques, le divertissement du soir lui-même

devront céder la place à quelque chose de plus je ne sais comment dire, mais peut-être de plus étincelant. Tout ce fumier, tout ce purin seront évacués » (Genet, 1968, p. 882). Genet exprime ici son opposition totale à un théâtre psychologique ou politique. Or Laforgue qualifie néanmoins *Le Balcon* de pièce politique car, selon lui, Genet « met en scène une représentation théâtrale de la réalité, selon une dramaturgie politique, c'est-à-dire une dramaturgie qui intègre en elle-même une représentation du politique et une politique de la représentation » (Laforgue, 2009, p. 117).

#### 4.2 Résumé de la fable

Dans une lettre adressée à Marc Barbezat, Genet résume brièvement l'inspiration qu'il a eue pour écrire *Le Balcon* :

Cette pièce a pour objet les mythologies du bordel. Un préfet de police est affolé, navré, chagrin de constater qu'au « Grand Balcon » sont représentés de nombreux rites érotiques ayant pour héros : l'abbé, le héros, le criminel, le mendiant – d'autres encore, hélas, jamais le préfet de police. Il tâchera de faire que son propre personnage enfin par une grâce exquise hante les rêveries érotiques, et devienne ainsi héros de la mythologie du Bordel (Lefebvre, 2013, p. 42).

L'intrigue se résume comme suit : l'action de la pièce se situe dans un bordel tenu par Madame Irma. Dans ce bordel, les clients satisfont leurs désirs et leurs fantasmes en s'adonnant à différents scénarios pervers. Ils y viennent en quête de jouissance en se déguisant en différentes figures du pouvoir. Les personnages de l'Évêque, du Juge et du Général représentent les trois piliers de la société traditionnelle. Or les cérémonies perverses de Madame Irma sont troublées par une révolution qui fait rage à l'extérieur du bordel et qui tente de renverser le pouvoir en place. Le Chef de la Police, l'ancien amant de Madame Irma, est le seul à ne pas être représenté dans la nomenclature du bordel, car aucun client ne demande à jouer son rôle, ce qui provoque une grande frustration chez lui. Alors que le pouvoir royal est en train de tomber aux mains des

révolutionnaires, Irma reçoit la visite de l'Envoyé de la Cour. Irma, l'Évêque, le Juge et le Général sont alors contraints de se présenter au peuple pour sauver l'État. L'essence de la pièce de Genet se traduit par cette dichotomie permanente entre le vrai et le faux, entre la réalité et l'imaginaire. En effet, comme l'affirme Nicolae Tafta, la pièce de Genet « apparaît comme la construction d'un trompe-l'œil, assemblage de miroirs ne donnant qu'un jeu de reflets : images superposées, illusions enchâssées, apparences des apparences, une véritable architecture fantasmagorique où le réel cède la place à l'imaginaire » (Tafta, 2000, p. 90). Dans ce contexte, l'identité sexuelle des personnages s'établit dans un rapport au faux et à l'imaginaire. Genet montre à travers cette dialectique du réel et du faux que les notions de masculinité et de féminité sont fluides et sont l'objet de constructions véhiculées par le discours et la société.

#### 4.3 Dramaturgie

Nous aborderons maintenant les éléments à la fois esthétiques et thématiques qui distinguent *Le Balcon* de la première pièce de Genet, *Les Bonnes*. Dans sa version finale, *Le Balcon* est composée de neuf tableaux. Structurellement, Genet divise ainsi la pièce en tableaux, contrairement aux *Bonnes*. Anne Übersfeld note que la préoccupation des dramaturges de proposer des pièces en tableaux « est celle d'une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le visuel » (Übersfeld, 1996, p.80). Dans *Le Balcon*, Genet met en évidence une structure dialectique qui s'organise sur deux plans : un premier qui relève du fantasme et un deuxième qui interroge le politique grâce à la révolution. Les quatre premiers tableaux nous présentent les fantasmes des clients reposant sur la dialectique du maître et de l'esclave. Genet, à l'intérieur de ces tableaux, expose trois personnages : l'Évêque, le Juge et le Général. Marie-Claude Hubert (1996) affirme que Genet nous montre, grâce à ces trois personnages, que « le pervers se joue de la loi, la défiant constamment. Il représente les trois modes que peut revêtir la perversion : sadisme,



masochisme, fétichisme » (Hubert, 1996, p. 109). Ainsi, selon Hubert, « à travers ces personnages de grands pervers, c'est toujours le problème de l'identité sexuelle que pose Genet » (Hubert, 1996, p. 109). L'auteure pointe une dimension essentielle montrée par Genet dans son texte, et ce, dès les premiers tableaux, à savoir que l'identité sexuelle se révèle dans les pratiques sexuelles entre les personnages. À partir du cinquième tableau, la structure de la pièce se modifie et on assiste, dans cette scène, à l'exposé philosophique d'Irma sur l'apparence qui régit son bordel, qu'elle qualifie également de maison d'illusion. La dimension politique de la pièce se manifeste véritablement à partir du sixième tableau, car « la révolte fait irruption sur la scène » (Laforgue, 2009, p. 118). Le septième tableau expose la confrontation de deux univers distincts : celui du bordel et celui de la cour avec l'Envoyé de la Cour et la Reine.

Dans la préface du *Balcon*, Genet décrit les thèmes importants de la 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 » (*Le Balcon*, préface, p. 12). L'idée de l'image et du reflet traverse toute la pièce de Genet. Cela nous amène à mentionner un autre aspect fondamental de sa dramaturgie qui nous permet d'éclairer l'instabilité de l'identité sociale et sexuelle. Il s'agit, en effet, de la relation que les personnages entretiennent avec les miroirs dans la pièce, « d'où l'importance considérable dans la littérature genétienne de ces jeux de miroirs, reflets à l'infini d'êtres qui jouent à se perdre et se trouvent parfois, en un instant très bref, dans le regard ou le corps d'un autre » (Daviron, 2005, p. 104). L'identité sexuelle et sociale des personnages dans *Le Balcon* s'établit et se constitue dans un rapport performatif à l'image et au regard. En effet, les personnages établissent leur identité grâce au reflet renvoyé par les autres. La pièce de Genet utilise également des procédés empruntés à la tradition du carnaval. Le carnaval désigne un « espace-temps de la performance où le désordre est institutionnalisé – cristallise les mouvements d'inversion » (Vannouvong, 2010, p. 153). Rappelons que la caractéristique

principale du carnaval relève de « l'inversement des mondes et des valeurs » (Vannouvong, 2010, p. 152). Or Genet, dans sa pièce, utilise constamment cette inversion, car il entremêle successivement la réalité et la fiction, l'authentique et l'inauthentique, le politique et le sexuel, etc. L'identité sexuelle et sociale des personnages s'établit en fonction de cet aspect carnavalesque dans la pièce. Vannouvong observe à propos de ce point que « l'univers de l'auteur est marqué par le carnaval, le rituel et le déguisement et l'identité sexuelle, sociale ou imaginaire est sans cesse pervertie, rejouée sous le regard de l'autre » (Vannouvong, 2006, p. 278). Cette dimension carnavalesque exploitée par l'auteur nous permet de démontrer que l'identité sexuelle et sociale des personnages relève de l'inversion et de l'antithèse dans la pièce. De plus, l'identité sexuelle et sociale du personnage est évolutive et ne cadre pas avec une représentation figée.

Par la suite, on constate la présence de deux temps dans la pièce de Genet. Effectivement, le temps dramatique est investi de deux temporalités distinctes. Il y a d'abord une première temporalité qui est associée « au répétitif, au temps long, au temps du Même ou à celui du rituel qui est le temps du bordel » (Marty, 2006, p. 110). La deuxième temporalité de la pièce apparaît avec le sixième tableau, qui entre en rupture avec les autres. Celui-ci rompt avec le temps du bordel, car il nous expose à un temps « tout autre, qui aspire au temps bref de l'événement, à un temps éclair, à un temps avide, celui d'un commencement » (Marty, 2006, p. 110). L'action se différencie de celle des *Bonnes*, qui est active et centrée sur la progression d'une intrigue. On constate une tension importante entre la progression de l'action et la récurrence des thèmes dans la pièce : « [L]a récurrence, par répétition-variation, de thèmes qui touchent à l'Essence et à l'Apparence fait attendre que l'action soit l'incarnation de ces concepts » (Vinaver, 1996, p. 847).

L'espace dramatique, quant à lui, est multiple. Le bordel demeure l'espace principal où se produit la majorité de l'action de la pièce. Cependant, l'espace du bordel est lui-

même investi de plusieurs lieux. Par exemple, Irma fait l'énumération d'une partie des salons qui le composent au cinquième tableau :

le salon dit des Foins, tendu de scènes rustiques, le salon des Tortures, éclaboussé de sang et de larmes, le salon-salle du Trône, drapé de velours fleurdelysé, le salon des Miroirs, le salon Apparat, le salon des Jets d'eaux parfumées, le salon Urinoir, le salon d'Amphitrite, le salon Clair de lune, tout s'envole : salon – Ah! J'oubliais le salon des Mendiants, des Clochards où la crasse et la misère sont magnifiées (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 66 à 67).

Le cinquième tableau se situe dans la chambre de Madame Irma, qui décrit alors très précisément le fonctionnement de son bordel. Genet associe le bordel à un théâtre, et Irma agit comme une metteuse en scène qui dirige les scénarios de ses clients. En effet, comme elle l'affirme, « chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé. Il [lui] reste à louer la salle et à fournir les accessoires, les acteurs et les actrices » (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 67). Irma associe les prostituées à des actrices qui jouent un rôle. L'espace dramatique se complexifie davantage à partir du sixième tableau. Genet expose l'extérieur du bordel avec les personnages de Chantal et Roger et les révolutionnaires. L'auteur met en tension l'espace intérieur et l'espace extérieur du bordel avec le sixième tableau. Pruner note que cette tension spatiale entre l'intérieur et l'extérieur « crée souvent des oppositions qui éclairent l'action dramatique » (Pruner, 2010, p. 56). L'action du septième tableau se produit dans le salon funéraire auparavant décrit par Madame Irma. Le neuvième et dernier tableau se situe dans deux espaces différents : d'abord dans la chambre d'Irma et ensuite dans le salon du Mausolée. Cela nous permet d'observer que Genet utilise, avec l'espace dramatique de sa pièce, le procédé de la mise en abîme, qui suppose « la présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prend place une représentation théâtrale » (Übersfeld, 1996, p. 84). L'auteur nous présente finalement une pièce qui, contrairement aux *Bonnes*, comporte un nombre supérieur de personnages. *Le Balcon* voit son nombre de personnages atteindre 20. Ce nombre



élevé de personnages dans *Le Balcon* donne un avant-goût des pièces ultérieures, comme *Les Nègres* (1958) et surtout *Les Paravents* (1961), dans laquelle le nombre de personnages atteint 62.

#### 4.4 Analyse des personnages

Dans les pages suivantes, nous aborderons l'étude des mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages dans *Le Balcon*. La pièce comporte les personnages suivants : l'Évêque, le Juge, le Bourreau/Arthur, le Général, le Chef de la Police, le vieux, Roger, l'homme, l'un des révoltés, le premier photographe, le deuxième photographe, le troisième photographe et le quatrième photographe, le mendiant/l'esclave, Irma/la Reine, la voleuse, la fille, Carmen et Chantal. On peut regrouper les personnages de la pièce en quatre grandes catégories :

Tableau 2.1 Classification des personnages

Personnages du bordel	Personnages associés au pouvoir	Personnages de la révolution	Personnages secondaires
Irma, Carmen, le Chef de la Police, Arthur/le Bourreau, la Fille, la Voleuse	L'Évêque, le Juge, le Général, l'Envoyé de la Cour, la Reine	Chantal, Roger, l'un des révoltés	Le vieux, l'homme, le premier photographe, le deuxième photographe, le troisième photographe, le quatrième photographe, le mendiant/l'esclave



Premièrement, nous étudierons les personnages dans tous les tableaux de la pièce, et ce, dans l'ordre chronologique. Les tableaux quatre et huit ne seront pas analysés, car ils sont très courts et se composent de didascalies qui décrivent une action.

#### 4.4.1 Premier tableau : l'identité entre image et fonction sociale

Le premier tableau nous montre trois personnages : l'Évêque, Madame Irma et la Femme. Dans la didascalie qui ouvre la pièce, Genet décrit le personnage de l'Évêque :

L'Évêque, mitré et en chape dorée, est assis dans le fauteuil. Il est manifestement plus grand que nature. Le rôle sera tenu par un acteur qui montera sur des patins de tragédien d'environ 0,50 m de haut. Ses épaules, où repose la chape, seront élargies à l'extrême, de façon qu'il apparaisse, au lever du rideau, démesuré et raide, comme un épouvantail. Son visage est grîmé exagérément (*Le Balcon*, premier tableau, p. 20).

À partir de cette didascalie et de la description de l'Évêque donnée par Genet, il est possible de dégager plusieurs caractéristiques. Tout d'abord, il s'agit d'un personnage grotesque, et son costume accentue sa démesure et sa raideur. Ensuite, au regard de la distinction faite par Pfister de la personnification, du type ou de l'individu, l'Évêque appartient à la catégorie de la personnification qui, nous le rappelons, illustre une abstraction. Mis à part son nom et son costume, aucune autre information n'est fournie pour établir précisément l'identité de l'Évêque. Dans la pièce, la majorité des représentants du pouvoir sont dépourvus de dénomination personnelle. Cette absence de noms propres contribue à créer des personnages qui ne se définissent que par la fonction qui leur est attribuée. Ensuite, la didascalie décrit le personnage de Madame Irma. Elle est présentée comme « une femme d'une quarantaine d'années, brune, visage sévère, vêtue d'un strict tailleur noir. C'est Irma. Elle porte un chapeau sur sa tête. Un chapeau à bride serrée comme une jugulaire » (*Le Balcon*, premier tableau, p. 20). Il s'agit du seul portrait physique d'un personnage tracé par l'auteur dans toute

la pièce. Les autres personnages sont majoritairement définis par leur costume, alors que Carmen ou Chantal, par exemple, ne sont pas définies du tout.

Concrètement, le premier tableau de la pièce expose un scénario entre un client, l'Évêque, et une prostituée, la Femme. Dans notre analyse de la pièce, lorsque nous utilisons le terme « scénario », il renvoie à une relation entre deux personnages basée sur la domination et la soumission. La plupart du temps, ce scénario est fictionnalisé. Autrement dit, l'étude des différents scénarios dans notre analyse nous permet d'observer précisément deux plans de mutations : d'abord entre le personnage et son rôle d'emprunt, ensuite à travers la variation des postures dans les rapports de domination et de soumission. Dans le premier tableau, le scénario met en scène la Femme qui demande à l'Évêque de lui pardonner les péchés qu'elle a commis. En effet, on observe que « pour que le client jouisse de son état d'évêque – et s'il n'y avait pas jouissance, il ne viendrait pas, ne payerait pas –, il lui faut établir une "position strictement calculée" inséparable d'une partenaire complice qui sera sa "répondante" » (Castanet, 2010, p. 132). L'Évêque cherche ainsi à jouir de la fausse culpabilité de la Femme. Au début du tableau, on s'aperçoit que le scénario entre eux est terminé depuis longtemps, mais que l'Évêque, lui, ne veut pas quitter son rôle :

R1 – Irma : Approchez, on va vous déshabiller!

R2 – L'Évêque, *suppliant, presque à genoux* : Non, non, pas encore.

R3 – Irma : C'est l'heure. Allons! Vite! Plus vite! (*Le Balcon*, premier tableau, p. 23).

Tout au long de cette scène, Irma et la Femme vont déshabiller l'Évêque : « Tout en parlant, on le déshabille. Ou plutôt on ne défait que des épingles, on dénoue des cordons qui semblent retenir la chape, l'étole, le surplis » (*Le Balcon*, premier tableau, p. 23). Nous observons donc que le personnage quitte progressivement son

rôle d'évêque dans le scénario au cours du tableau. Plus tard, il insiste pour être seul pendant un moment et il choisit alors de se placer devant un miroir :

R4 – L'Évêque : Répondez-moi, miroir, répondez-moi. Est-ce que je viens ici découvrir le mal et l'innocence? [...] pour devenir évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu évêque, afin de l'être, il eût fallu – afin de l'être pour moi, bien sûr! – il eût fallu que je ne cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction. [...] une fonction est une fonction. Elle n'est pas un mode d'être. Or, évêque, c'est un mode d'être. [...] Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule apparence... (*Le Balcon*, premier tableau, p. 26-27).

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, le personnage se met en dialogue avec son image, son double qui est reflété dans le miroir. Son identité se voit donc dédoublée. De plus, le discours de l'Évêque est porteur de diverses contradictions, signe de l'instabilité naissante de la pièce. Par exemple, lorsqu'il associe sa fonction à un mode d'être, on observe qu'« il y a donc d'un côté la fonction et de l'autre l'image, la seule apparence. La fonction, le petit vieux la bafoue; l'image pure apparence, il l'érotise et jouit de l'état qu'elle lui restitue comme instance imaginaire d'être » (Castanet, p. 136). Le personnage de l'Évêque met donc en jeu un processus de dépersonnification dans lequel il opère une dépossession de la fonction et de l'apparence. Genet nous montre ainsi que la sexualité est mise en évidence dans son rapport à l'apparence et à l'image avec le personnage de l'Évêque. Dans ce contexte, l'Évêque cherche à jouir de son image magnifiée qui lui est renvoyée dans le miroir. La fin de la scène nous montre l'Évêque complètement dépouillé de son costume : « À l'Évêque qui est descendu de ses patins et qui a maintenant les dimensions normales d'un acteur, du plus banal des acteurs » (*Le Balcon*, premier tableau, p. 28). On observe que l'Évêque a quitté son rôle d'emprunt et que, sans son costume qui le magnifie, il devient sans intérêt. Genet nous montre que, lorsque le personnage ne revêt pas son costume d'évêque, il ne peut plus jouir de la fonction sociale représentée par cet uniforme.

En définitive, dans le premier tableau, l'Évêque peut être défini comme un personnage dynamique, puisque sa mutation progressive à travers les différents changements de costumes paraît évidente. Irma, pour sa part, dirige et oriente le scénario de l'Évêque et occupe dès le début de la pièce une posture dominante. L'Évêque, lui, se situe dans un entre-deux : il est dominé par Irma et la Femme qui lui retirent son costume, mais il domine la Femme dans le scénario. L'Évêque montre que « c'est donc une mise en accusation du personnage comme entité stable et homogène que révèle le jeu des rôles chez Genet dramaturge » (Marchand, 1997, p. 219). Selon l'analyse du premier tableau et les catégories de Pfister, l'Évêque relèverait de la catégorie transpsychologique. Pfister rappelle qu'un personnage transpsychologique :

mean[s] one whose level of self-awareness transcend the level of what is psychologically plausible, whose utterly rational and conscious forms of self-commentary can no longer be accounted for in terms of the characteristic expression of an utterly rational and conscious being<sup>25</sup> (Pfister, 1977/88, p. 182).

En conclusion, Genet nous introduit ici à une réflexion sur la fonction performative du rôle dans son rapport à l'identité sociale avec le personnage de l'Évêque.

#### 4.4.2 Deuxième tableau : l'identité dans son rapport à la performativité et au sadomasochisme

Le deuxième tableau exploite la logique du fantasme et la dynamique des relations sadomasochistes. Il met en scène trois personnages : le Juge, la Voleuse et le

---

<sup>25</sup> « signifie un personnage dont le niveau de conscience de soi transcende le niveau de ce qui est psychologiquement plausible, dont le niveau de rationalité et de conscience ne peuvent plus être pris en compte selon l'expression d'un être rationnel et conscient » (traduit par l'auteur).



Bourreau. L'auteur prend soin de ne pas leur accorder de prénom, au contraire d'autres personnages de la pièce (Irma, Carmen); il ne les désigne que par leur fonction. Le statut de leur identité est de prime abord peu défini. La didascalie qui ouvre le deuxième tableau nous renseigne plutôt sur les rapports sadomasochistes existant entre les personnages :

Même lustre. Trois paravents bruns. Murs nus. Même miroir, à droite, où se réfléchit le même lit défait qu'au premier tableau. Une femme, jeune et belle, semble enchaînée, poignets liés. Sa robe, de mousseline, est lacérée. Les seins sont visibles. Debout, devant elle, le bourreau. C'est un géant, nu jusqu'à la ceinture. Très musclé. Son fouet est passé derrière la boucle de sa ceinture, dans le dos, de sorte qu'il semble être pourvu d'une queue. Un juge qui, lorsqu'il se relèvera, paraîtra démesuré, lui aussi rallongé par des patins, invisibles sous sa robe, et le visage maquillé, à plat ventre, rampe en direction de la femme qui recule à mesure (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 30).

La Voleuse est décrite comme « enchaînée, poignets liés » (Genet, 1956, p. 30). Sa robe, comme nous l'indique Genet, est lacérée et les seins sont visibles. Le Bourreau, quant à lui, est érotisé : il est nu jusqu'à la ceinture, musclé et il porte un fouet. Il reprend de façon explicite les codes associés au sadomasochisme. Le Juge, lui, est décrit en fonction de son apparence : il porte des patins démesurés et son visage est maquillé. Le Juge s'associe à l'imagerie du pouvoir grâce à son costume, ce qui contribue à faire de lui une figure marquée par l'artificialité. Son maquillage exécuté de façon exagérée évacue tout souci de réalisme. Si on se fie à la description du Général, on remarque que les personnages du *Balcon* « s'affublent de costumes démesurés pour nier leur identité » (Marchand, 1997, p. 122).

L'enjeu du deuxième tableau est lié à la juxtaposition de deux scénarios distincts basés sur la dialectique du maître et de l'esclave. Le premier scénario a lieu entre le Juge et la Voleuse et se produit au tout début et à la toute fin de la scène. Dans ce premier scénario, le Juge est complètement soumis à la Voleuse. En effet, il rampe

aux pieds de la Voleuse, et Genet expose ainsi le fétichisme du personnage. Le tableau s'ouvre avec cette réplique de la Voleuse : « Pas encore! Lèche! Lèche d'abord... » (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 30). Puis, dans un retournement de situation, la Voleuse « change d'attitude et, de dominatrice, devient humble » (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 32). À partir de cette didascalie, les relations sadomasochistes entre les personnages se soumettront à plusieurs variations. Dans ce contexte de mutations entre la position du maître et celle de l'esclave, l'identité des personnages, elle, devient ambiguë et instable. Le deuxième scénario se met en place après ce retournement de situation et se définit par le jeu de rôles entre le Juge, la Voleuse et le Bourreau. Le Juge occupe alors la position du maître par rapport à la Voleuse et cherche ainsi à jouir de sa fonction et de son image. Il se concentre avec beaucoup d'importance sur son image et sur sa fonction, ce qui est mis en lumière par la réplique suivante : « Miroir qui me glorifie! Image que je peux toucher, je t'aime » (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 37). Toutefois, vers la fin de la scène, un dernier renversement s'opère entre le Juge et la Voleuse. Ils abandonnent le scénario à nouveau pour retrouver leur posture initiale : la Voleuse en tant que dominatrice et le Juge en tant qu'esclave. La caractéristique majeure du deuxième tableau est la suivante : il comporte un nombre important de décrochages qui se produisent par l'intégration d'éléments montrant que ces scénarios sont planifiés et mis en scène. Les scénarios entre les personnages sont également interrompus par des éléments liés à l'extérieur, notamment la révolte :

R5 – Le Juge, *sur un ton encore plus familier* : Tu parais inquiet. Il y a du nouveau?

R6 – Le Bourreau : Cet après-midi, juste avant votre arrivée, trois points principaux sont tombés aux mains des révoltés. Ils avaient allumé plusieurs incendies : aucun pompier n'est sorti. Tout a flambé. Le Palais...

R7 – Le Juge : Et le Préfet de la Police? Il se les roule, comme d'habitude?

R8 – La Voleuse : On est resté sans nouvelles de lui pendant quatre heures. S'il peut s'échapper, il viendra sûrement ici. On l'attend d'un moment à l'autre.

R9 – Le Juge, *à la voleuse, et s'asseyant* : En tout cas, qu'il n'espère pas franchir le Pont de la Royade, il a sauté cette nuit.

R10 – La Voleuse : On le savait. On a entendu l'explosion d'ici.

R11 – Le Juge, *reprise du ton théâtral. Il lit dans le code* : Enfin. Reprenons (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 34).

Genet indique les décrochages entre les personnages dans les scénarios par des ruptures de ton. Ces ruptures vacillent entre un ton théâtral et un ton plus relâché, voire familier, qui perpétue le va-et-vient entre la réalité et la fiction. Le dialogue suivant illustre aussi des ruptures de ton entre les personnages :

R12 – Le Juge, *il semble lire* : Sous les coups. Je veux des larmes de repentir. Quand je t'aurai vue mouillée comme un pré, je serai comblé.

R13 – La Voleuse : Ce n'est pas facile. Tout à l'heure, j'ai essayé de pleurer...

R14 – Le Juge, *ne lisant plus, ton mi-théâtral, presque familier* : Tu es bien jeune. Tu es nouvelle? *Inquiet*. Tu n'es pas mineure au moins...

R15 – La Voleuse : Non, non, monsieur...

R16 – Le Juge : Appelle-moi monsieur le Juge. Quand es-tu arrivée?

R17 – Le Bourreau : Avant-hier, monsieur le Juge.

R18 – Le Juge, *reprise du ton théâtral et reprise de la lecture* : Laisse-la parler. J'aime cette voix sans consistance, cette voix éparse (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 32).

On remarque, grâce à ce dialogue, l'opposition permanente créée par Genet entre la réalité et la fiction du scénario. Le personnage du Bourreau subit lui aussi des

fluctuations entre le pôle lié à la domination et son opposé, la soumission, au cours de la scène. Quel rôle joue-t-il par rapport au Juge et à la Voleuse? Quelle fonction occupe-t-il dans ce tableau? Comme le note Agnès Vannouvong, le Bourreau s'assure de la mise en place du scénario entre la Voleuse et le Bourreau et il veille « à ce que chacun tienne son rôle, n'en sorte pas et n'oublie aucune des répliques » (Vannouvong, 2010, p. 89). Dans cette perspective, le Bourreau, comme le fait Irma plus tard dans la pièce, agit à titre de metteur en scène et inscrit le spectateur « au cœur d'un théâtre dans le théâtre » (Vannouvong, 2010, p. 89). De plus, le Bourreau, à l'instar des figures du pouvoir de la pièce, parodie la posture sadomasochiste qu'il est censé incarner. Le Bourreau alterne entre la domination et la soumission. Dans le scénario entre le Juge et la Voleuse, il occupe un statut de soumission vis-à-vis du Juge mais, lorsque la Voleuse reprend son statut de dominatrice, il se joint à elle en faisant claquer son fouet pour effrayer le Juge. Le Juge a besoin du Bourreau et de la Voleuse pour constituer son identité : « Vous êtes mes deux compléments parfaits... Ah le joli trio que nous formons! » (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 38). La présence de la Voleuse dans le scénario lui permet d'établir son identité au moyen de la négation :

Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse. Il suffirait que tu refuses... mais ne t'en avise pas...! Que tu refuses d'être qui tu es – ce que tu es, donc qui tu es – pour que je cesse d'être... et que je disparaisse, évaporé. Crevé. Volatilisé. Nié (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 38).

Le Juge pose ainsi les conditions pour que son identité soit la plus vraisemblable possible : la Voleuse, dans le scénario, doit jouer son rôle jusqu'au bout, sinon sa fonction de Juge ne peut pas se mettre en place. En outre, grâce à cette réplique, nous affirmons que le Juge relève également de la catégorie transpsychologique telle que définie par Pfister. Comme nous l'avons observé avec l'Évêque, la réflexion ontologique du Juge fait de lui un personnage qui possède des attributs associés à cette conception. Cette réplique du Juge montre à quel point il a besoin d'un scénario



truqué fondé sur un rapport de domination avec la Voleuse pour établir et stabiliser son identité.

Enfin, on constate que les trois personnages du deuxième tableau relèvent du statut dynamique, car leur identité sociale et sexuelle est en mutation permanente dans les différents jeux de rôles mis en scène par Genet. L'auteur exploite encore ici la dimension performative de l'identité qui se révèle, cette fois-ci, à travers les rapports de domination entre les personnages. À la suite de notre analyse, nous dégagons donc l'hypothèse suivante : les mutations de l'identité mettent au jour l'idée d'une forme de pouvoir qui relève de la performativité et qu'il serait possible de modifier. Cela nous renvoie également à la définition de Foucault du sadomasochisme qui, selon lui, se constitue par l'intermédiaire d'une mise en scène des relations de pouvoir inscrite dans notre société. La Voleuse, par exemple, en occupant successivement les pôles du maître et de l'esclave, montre que ces rôles ne sont pas toujours fixes dans le sadomasochisme. Ensuite, la problématique spécifique du rôle se développe comme suit dans le deuxième tableau : Genet nous montre que les personnages jouent un rôle qui diffère de leur identité initiale et qu'ils sont en représentation. Par exemple, cela se produit lorsque le Juge supplie la Voleuse de révéler son statut et que le Bourreau les interrompt pour leur dire que cette révélation doit venir plus tard dans le scénario :

R19 – Le Juge : [...] Dis-moi, mon petit, je t'en supplie, dis-moi que tu es une voleuse.

R20 – La Voleuse : Oui, monsieur le Juge!

R21 – Le Bourreau : Non!

R22 – La Voleuse, *le regardant, étonnée* : Non?

R23 – Le Bourreau : Je dis : l'aveu doit venir en son heure. Nie (*Le Balcon*, deuxième tableau, p. 31-32).

Cette interruption de la part du Bourreau montre bien que la relation entre le Juge et la Voleuse fait partie d'un scénario planifié.

#### 4.4.3 Troisième tableau : l'identité à travers la narration et le fantasme

Le troisième tableau fait apparaître trois personnages : Irma, le Général et la Fille. La didascalie initiale décrit le Général comme suit : « Dans la pièce, un monsieur, l'air timide, c'est le Général » (*Le Balcon*, troisième tableau, p. 41). On remarque de prime abord que le troisième tableau se distingue de ceux qui précèdent. Genet montre le Général au début du scénario, avant qu'il n'entre complètement dans son rôle alors que, dans les autres tableaux, les personnages se situent ou au milieu ou à la fin du scénario. Le troisième tableau comporte deux parties distinctes : d'abord, il y a le dialogue entre le Général et Irma et la mise en place du rituel fantasmé et puis il y a le jeu de rôles entre le Général et la Fille. Dans la première partie de la scène, le dialogue entre Irma et le Général révèle la part de fantasme à l'œuvre dans les différents scénarios :

R24 – Le Général : Et des éperons : aurai-je des éperons? J'avais dit qu'on les fixe à mes bottes. Des bottes acajou, n'est-ce pas?

R25 – Irma : Oui, mon général. Acajou. Et vernies?

R26 – Le Général : Vernies, soit, mais avec de la boue?

R27 – Irma : De la boue, et, peut-être, un peu de sang. J'ai fait préparer les décorations.

R28 – Le Général : Authentiques?

R29 – Irma : Authentiques (*Le Balcon*, troisième tableau, p. 43).

Tout d'abord, nous constatons que Madame Irma est dans une position ambiguë du point de vue de la domination et de la soumission vis-à-vis du Général. Elle se soumet aux commandements du Général mais, par le fait même, elle le domine ensuite, car c'est elle qui organise et met en place le scénario entre lui et la Fille. Nous observons à partir du troisième tableau que Madame Irma s'apparente à une conception dynamique de l'identité, car sa posture dans les rapports de domination et de soumission varie. La mise en place du scénario entre le Général et Irma au début du tableau nous permet de réintroduire les caractéristiques principales associées au masochisme, que nous avons définies auparavant, à savoir : la création d'un contrat entre le dominant et le dominé et la théâtralité présente dans les scènes mises en place par le pervers. De plus, lorsque Žižek analyse le masochisme, il fait part de l'élément suivant :

L'homme-serviteur maintient constamment une sorte de distance réflexive; jamais il ne donne libre cours à ses sentiments, ni ne se livre pleinement au jeu; au milieu de l'action, il peut soudainement adopter une posture de metteur en scène et donner des instructions précises (Žižek, 1994, p. 131).

Žižek nous permet de préciser certaines actions du personnage du Général au début du tableau, notamment lorsqu'il dicte à Irma le déroulement du scénario et les accessoires requis pour sa mise en place. Irma quitte ensuite le Général et la Fille, et le scénario entre les deux personnages peut se mettre en place :

R32 – La Fille : Retirez votre pantalon et vos souliers que je vous habille.

R33 – Le Général, *il a pris la badine* : Oui, mais d'abord à genoux! À genoux! Allons, allons, plie tes jarrets, plie...

*La fille se cabre, fait entendre un hennissement de plaisir et s'agenouille comme un cheval de cirque, devant le Général.*

Bravo! Bravo, Colombe! Tu n'as rien oublié. [...]

*Pendant toute la scène qui va suivre, la Fille va aider le Général à se déshabiller, puis à s'habiller en général. Lorsque celui-ci sera complètement habillé, l'on s'apercevra qu'il a pris des proportions gigantesques, grâce à un trucage de théâtre : patins invisibles, épaules élargies, visage maquillé à l'extrême (Le Balcon, troisième tableau, p. 45).*

La relation sadomasochiste dans le scénario se constitue ainsi : le Général domine la Fille et celle-ci se soumet en incarnant un cheval. Néanmoins, Genet instaure encore une fois de l'équivoque dans cette scène à travers les rapports de domination et de soumission. Le Général donne l'impression de dominer sa partenaire mais, à plusieurs moments, c'est la Fille qui le domine en lui dictant ce qu'il doit faire. La didascalie nous indique aussi que le Général construit son identité dans l'artifice et que ce sont les costumes et le maquillage qui le définissent. Le Général, comme l'Évêque et le Juge, est donc lui aussi une personnification, si nous nous référons à Pfister. Dans cette scène, nous nous retrouvons également en présence d'un miroir. Le Général, dans son rôle, cherche à jouir de son image magnifiée : « Wagram! Général! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence » (*Le Balcon*, troisième tableau, p. 49). Comme dans le tableau précédent, Genet montre également les failles présentes dans le jeu de rôles entre la Fille et le Général :

R34 – Le Général : Et la guerre? Où est la guerre?

R35 – La Fille, *très douce* : Elle approche, mon général. C'est le soir sur un champ de pommiers. Le ciel est calme et rose. Une paix soudaine – la plainte des colombes –, précédant les combats, baigne la terre. Il fait très doux. Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est une pomme de pin. Les choses retiennent leur souffle. La guerre est déclarée. Il fait bon...

R36 – Le Général : Mais soudain?

R37 – La Fille : Nous sommes au bord du pré. Je me retiens de ruer, de hennir. Ta cuisse est tiède et tu presses mon flanc. La mort...

R38 – Le Général : Mais soudain?



R39 – La Fille : La mort est attentive. Un doigt sur sa bouche, c'est elle qui invite au silence. Une bonté ultime éclaire les choses. Toi-même, tu n'es plus attentif à ma présence...

R40 – Le Général : Mais soudain?

R41 – La Fille : Boutonnez-vous tout seul, mon général. L'eau était immobile sur les étangs. Le vent attendait un ordre pour gonfler les drapeaux...

R42 – Le Général : Mais soudain?

R43 – La Fille : Soudain? Hein? Soudain? (*Elle semble chercher ses mots.*) Ah, oui, soudain ce fut le fer et le feu! (*Le Balcon*, troisième tableau, p. 47-48).

Le jeu de rôles entre la Fille et le Général est un scénario précis comme l'était celui de Claire et Solange dans *Les Bonnes*. Il fait également intervenir des éléments appartenant à la narration. En effet, le Général reconstitue son identité grâce à des procédés narratifs dans le scénario minutieusement élaboré entre lui et la Fille. La narration du Général s'apparente alors à une fiction purement élaborée par son fantasme. Autrement dit, leur scénario repose sur l'énumération des faux exploits guerriers du Général. Dans ce contexte, le personnage cherche à jouir d'une fausse identité fabriquée de toutes pièces par le discours grâce à la narration. Genet développe, dans ce tableau et ceux qui le précèdent, une conception dynamique de l'identité qui se définit exclusivement dans son rapport à l'apparence. Le Général est donc lui aussi un personnage qui ne se soucie que de son apparence et qui construit son identité en fonction d'elle.

En conclusion, le troisième tableau s'inscrit dans une continuité avec les deux autres dans leur construction et leurs objectifs respectifs. En premier lieu, Genet montre les rapports existants entre identité sexuelle et sadomasochisme dans les différents jeux de rôles mis en place par les trois figures du pouvoir. Ces rapports s'établissent de

façon performative dans le texte génétien. Dans ce contexte, le rôle est utilisé dans sa fonction sexuelle et s'exprime à travers des rapports de domination entre les personnages. De plus, si nous nous reportons à la catégorie de Pfister qui distingue les personnages multidimensionnels et monodimensionnels, l'étude des trois premiers tableaux nous permet d'affirmer ceci : l'Évêque, le Juge et le Général démontrent des traits associés au personnage monodimensionnel. Rappelons que les personnages monodimensionnels détiennent un nombre limité de caractéristiques et que celles-ci sont « unified and homogenous<sup>26</sup> » (Pfister, 1977/88, p. 178).

Finalement, cela nous permet d'observer que Genet utilise aussi le procédé du travestissement dans les trois premiers tableaux. Le travestissement de l'Évêque, du Juge et du Général en figures du pouvoir révèle l'étendue de l'instabilité de leur identité. Si nous nous référons à nouveau à Vannouvong, nous constatons que les trois premiers tableaux de la pièce nous ont permis de saisir concrètement que « les figures du *Balcon* se distraient, s'excitent, jouissent avec des fantasmes qui ne sont que des symboles de la société. En se travestissant, les personnages n'existent plus en tant qu'individus, avec leurs particularités sociales et physiques » (Vannouvong, 2010, p. 52).

#### 4.4.4 Cinquième tableau : Irma et l'hybridation du masculin et du féminin

Le cinquième tableau délaisse progressivement le registre du fantasme qui était exploité dans les autres scènes et se concentre davantage sur le développement de la fable. Dans ce tableau, nous sommes en présence de quatre personnages : Irma, Carmen, Arthur et le Chef de la Police. Pour étudier les personnages, nous divisons aussi ce tableau en deux séquences. Il y a d'abord le dialogue entre Irma et Carmen. Ensuite, la deuxième séquence commence lors de l'arrivée des deux autres

---

<sup>26</sup> « unifiées et homogènes » (traduit par l'auteur).

personnages. Nous étudierons d'abord la relation entre Irma et Carmen développée dans la première partie du cinquième tableau. Dans la préface de sa pièce, « Comment jouer *Le Balcon* », le dramaturge mentionne une certaine rivalité entre Irma et Carmen : « Essayer de rendre sensible la rivalité qui paraît exister entre Irma et Carmen. Je veux dire : qui dirige la maison et la pièce? Carmen ou Irma? » (*Le Balcon*, préface, p. 9). De plus, Genet sème la confusion, ce qui rend difficile de déterminer laquelle, d'Irma ou de Carmen, domine réellement l'autre. Vannouvong observe une similarité entre la liaison qui unit Carmen et Irma et celle qui unit Claire et Solange : « Dans *Le Balcon*, où les personnages féminins ont un rôle essentiel, un rôle d'illusionniste, la relation d'Irma et de Carmen – hiérarchisée par leur statut respectif de patronne de bordel et de prostituée – est calquée sur un rapport maître-esclave que l'on retrouve dans *Les Bonnes* » (Vannouvong, 2006, p. 273). L'homosexualité féminine est aussi subtilement soulignée dans les rapports entre Irma et Carmen lorsque, au cinquième tableau, dans une didascalie, le dramaturge suggère la présence d'une attirance entre les deux femmes : « Elle [Carmen] regarde de façon languide madame Irma » (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 66).

Dans la première partie de ce tableau, nous observons dans le dialogue entre Irma et Carmen que leur identité respective se construit en miroir à partir d'une opposition dialectique entre les deux conceptions identitaires que nous avons dégagées auparavant. Contrairement à Irma, Carmen incarne l'invariabilité et le même. En effet, un indice de l'invariabilité de son identité s'exprime plus tard dans la pièce, au septième tableau, lorsque l'auteur dépeint le chaos qui sévit dans le salon funéraire. Tous les autres personnages décrits par Genet ont des costumes en lambeaux, sauf Carmen, qui « est vêtue comme au début » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 100). L'identité de Carmen est stable et n'évolue pas dans un rapport diachronique au temps dramatique de la pièce. Carmen se caractérise donc comme un personnage qui incarne l'identité-*idem*, pour reprendre la terminologie de Ricœur. Alors que tout se transforme autour d'elle, Carmen, pour sa part, ne subit aucune transformation. Elle

est l'inverse d'Irma, qui incarne la variabilité et le changement, elle représente son opposé radical. Ainsi, nous remarquons que Genet construit encore une fois une opposition binaire et dialectique entre les deux personnages, une dissemblance qui, elle, reflète deux conceptions distinctes de l'identité qui vont s'affronter dans toute la pièce. Finalement, l'identité sexuelle et sociale de Carmen ne subit aucune modification, à l'inverse d'Irma qui, elle, deviendra la Reine à la fin du septième tableau. Nous déduisons alors qu'en fonction de l'observation des rapports de domination entre Irma et Carmen, il est possible d'établir leur identité sexuelle. Carmen a un sexe et un genre féminin et elle occupe le pôle de la soumission dans sa relation avec Irma. Pour conclure, en se référant aux catégories de Pfister, il est possible de dégager un certain nombre d'éléments pour mettre en relation Irma et Carmen. Irma s'apparente à la catégorie dynamique du personnage, tandis que Carmen est un personnage statique. Comme nous venons de le mentionner, elles s'opposent aussi du point de vue de la catégorie qui étudie les rapports de domination et de soumission. Si nous observons la distinction entre la personnification, le type et l'individu, il est possible d'affirmer qu'elles correspondent davantage au type, car elles présentent un certain nombre de caractéristiques psychologiques qui seront développées dans la pièce. Pfister nous rappelle que, contrairement à la personnification, le type « is not quite so one-dimensional because here the figure embodies a whole set of qualities – which can be larger or smaller – rather than just one single quality or concept<sup>27</sup> » (Pfister, 1977/88, p. 179). Autrement dit, le type possède un certain nombre de qualités que la personnification ne possède pas, car celui-ci sert souvent à illustrer un concept. Irma et Carmen relèvent de la catégorie du type, car leurs caractéristiques psychologiques se modifient en fonction de leurs relations avec les autres personnages. Toutefois, Genet, au cinquième tableau, invente au personnage de Carmen « une petite fille, confiée à la nourrice en campagne, c'est-

---

<sup>27</sup> « n'est pas seulement unidimensionnel parce que la figure incarne une multitude de qualités – lesquelles peuvent être plus larges ou plus petites – plutôt qu'une seule et unique qualité ou un seul concept » (traduit par l'auteur).



à-dire reléguée dans le hors-scène, dont la fonction semble être précisément d'aimer Carmen vers l'extérieur » (Lemesle, 2014, p. 129). À partir de cette information sur Carmen, nous affirmons qu'il s'agit d'un personnage qui possède un nombre supérieur de caractéristiques comparativement aux trois figures qui, elles, transmettent un nombre restreint d'informations.

Par la suite, observons les interactions qu'Irma entretient avec les deux autres personnages présents dans ce tableau : Arthur et le Chef de la Police. Sa relation avec ces deux personnages permet de révéler plusieurs éléments à propos de son identité sociale et sexuelle. Premièrement, analysons sa relation avec Arthur. Celle-ci se manifeste en deux temps : d'abord quand elle parle de lui en son absence, ensuite lorsqu'il est lui-même présent. Dans sa relation avec Arthur, Irma affirme toujours sa supériorité envers lui. Le personnage d'Arthur est rabaissé au statut d'accessoire dans le discours d'Irma lorsqu'elle parle de lui en son absence :

R44 – Carmen : L'Armée se bat avec courage.

R45 – Irma : Les révoltés avec un courage plus grand. Et nous sommes sous les murs de la cathédrale, à deux pas de l'archevêché, ma tête n'est pas mise à prix, non, ce serait trop beau, mais on sait que j'offre à souper aux personnalités. Je suis donc visée. Et il n'y a pas d'homme dans la maison.

R46 – Carmen : Monsieur Arthur est là.

R47 – Irma : Tu te fous de moi! Pas un homme, ça, c'est mon accessoire. D'ailleurs, dès sa séance terminée, je vais l'envoyer à la recherche de M. Georges (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 69).

Nous apprenons par la suite que la présence d'Arthur a été imposée de force et contre son gré à Irma par le Chef de la Police. Lorsqu'il apparaît au cinquième tableau, il est décrit comme suit :

La porte s'ouvre. Entre le Bourreau que, dorénavant, nous nommerons Arthur. Costume classique du maquereau : gris clair, feutre blanc, etc., il achève de nouer sa cravate. Irma l'examine minutieusement (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 74).

Nous constatons que le personnage du Bourreau/Arthur conçoit lui aussi son identité de façon dynamique puisque son nom et son costume changent entre le deuxième et le cinquième tableau. Ainsi, contrairement à Carmen, le Bourreau/Arthur change d'apparence au cours de la pièce. Dans le deuxième tableau, il est dépeint comme un personnage musclé et dominant, tandis que, dans le cinquième tableau, il se soumet à Madame Irma. Le dialogue entre Arthur et Irma révèle les rapports de domination qui caractérisent leur relation :

R48 – Irma : [...] Pour l'instant, il faut absolument que tu ailles à la rencontre de Georges...

R49 – Arthur, *d'une insolente ironie* : Tu dis, bien-aimée?

R50 – Irma, *sèche* : Que tu ailles à la rencontre de M. Georges. Jusqu'à la Police s'il le faut et que tu le préviennes que je ne compte que sur lui.

R51 – Arthur, *légèrement inquiet* : Tu blagues, j'espère?

R52 – Irma, *soudain très autoritaire* : Le ton de ma dernière réplique devrait te renseigner. Je ne joue plus. Ou plus le même rôle si tu veux. Et toi tu n'as plus à jouer au mac tendre et méchant. Fais ce que je t'ordonne, mais avant prends le vaporisateur. (*À Carmen qui apporte l'objet.*) Donne-le-lui (*À Arthur.*) Et à genoux! (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 76-77).

Dans ce dialogue, nous percevons l'autorité du personnage d'Irma sur Arthur. En effet, Irma est très autoritaire envers lui et il se soumet lorsqu'il se met à genoux devant elle. La fonction métathéâtrale du rôle réapparaît dans la réplique d'Irma. Ainsi, Genet effectue constamment des références au théâtre lui-même. Une fois qu'Arthur a quitté la chambre d'Irma pour aller chercher Georges (le Chef de la

Police), ce dernier entre dans la chambre d'Irma. Genet, dans sa préface, nous fournit quelques indications sur la relation qui unit Irma et le Chef de la Police : « Entre Irma et le Chef de la Police, les brefs instants de solitude doivent révéler une vieille tendresse » (*Le Balcon*, préface, p. 11). Lors de son apparition au cinquième tableau, le Chef de la Police vient donner des informations sur la gravité de la situation, soit la révolte qui fait rage à l'extérieur du bordel. Il interroge Irma et Carmen sur sa fonction et il se demande si elle va finalement être représentée au bordel. Genet le décrit alors comme suit : « Lourde pelisse. Chapeau. Cigare » (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 79). Toutefois, lorsqu'elle dialogue avec le Chef de la Police, Irma revient sur sa relation ambivalente avec Arthur :

R53 – Irma : Je sais que moi je t'aimais...

R54 – Le Chef de la Police : C'est trop tard. Tu pourrais quitter Arthur?

R55 – Irma, *elle rit, nerveusement* : C'est toi qui me l'as imposé. Tu as exigé qu'un homme soit installé ici – contre mon gré et contre mon avis – dans un domaine qui devait rester vierge... Imbécile, ne ris pas. Vierge. C'est-à-dire stérile. Mais tu voulais un pilier, un axe, un phallus présent, entier, dressé, debout. Il y est. Tu m'as imposé ce tas de viande congestionnée, cette communiant aux bras de lutteur – si tu connais sa force à la foire, tu ignores sa fragilité. [...]

R56 – Le Chef de la Police, *la voix pâle* : Tais-toi.

R57 – Irma, *haussant les épaules* : Et tu te délaissais ici par l'entremise d'Arthur. Je ne me fais pas d'illusions. C'est moi son homme et c'est sur moi qu'il compte mais j'ai besoin de cet oripeau musculeux, noueux et stupide, empêtré dans mes jupons. Si tu veux, il est mon corps, mais posé à côté de moi.

R58 – Le Chef de la Police, *ironique* : Et si j'étais jaloux?

R59 – Irma : De cette grosse poupée qui se grime en bourreau pour assouvir un juge découpé dans du vent? Tu te moques de moi, mais cela ne t'a pas toujours ennuyé que je t'apparaisse sous les apparences de ce corps magnifique... Je peux te redire...

R60 – Le Chef de la Police, *il gifle Irma qui tombe sur le divan* : Et ne chiale pas, ou je t'écrase la gueule, et je fais flamber ta turne (*Le Balcon*, cinquième tableau, p. 88-89).

Tout d'abord, dans cet échange entre Irma et le Chef de la Police, nous saisissons l'ambivalence qui anime Irma vis-à-vis d'Arthur et du Chef de la Police. Nous comprenons qu'Irma et le Chef de la Police ont déjà formé un couple. Le discours d'Irma nous montre aussi qu'elle domine Arthur et que c'est elle qui occupe la position masculine envers lui lorsqu'elle dit : « C'est moi son homme et c'est sur moi qu'il compte. » Cependant, le Chef de la Police la domine physiquement lorsqu'il la gifle. Irma se trouve donc à la fois dans une posture de domination vis-à-vis d'Arthur et de soumission envers le Chef de la Police. De plus, dans ce dialogue, Genet exploite la figure rhétorique de l'antithèse. Irma l'utilise pour caractériser Arthur. Par exemple, elle emploie des mots comme « force » et « fragilité » dans la même réplique lorsqu'elle dit : « si tu connais sa force à la foire, tu ignores sa fragilité. » Ainsi, le masculin est dénigré et dévalorisé dans les paroles qu'elle prononce lorsqu'elle parle d'Arthur. Arthur, à travers le discours d'Irma, devient le lieu d'une contradiction entre son apparence musclée qui renvoie à un stéréotype du masculin et sa psychologie qui, selon Irma, relève de la passivité, donc d'une posture féminine. De plus, quand elle décrit Arthur au Chef de la Police, c'est toujours par l'intermédiaire d'une féminisation des adjectifs. Elle le désigne comme « une communiant aux bras de lutteur » ou encore comme « une grosse poupée ». Cependant, nous remarquons que, même si Irma utilise le masculin pour dominer les autres personnages dans son discours, les costumes et les accessoires qui la parent, eux, renvoient à des codes liés à l'univers féminin (la robe et les bijoux). Genet crée, avec le personnage d'Irma, une figure de l'entre-deux qui participe de l'inversion des contraires, de la dissémination des signes associés à la sexuation. Irma oscille bel et bien entre le masculin et le féminin, entre la domination et la soumission, comme en



témoigne l'ambivalence des relations qu'elle entretient avec Arthur et le Chef de la Police dans le cinquième tableau.

Genet parvient donc, à travers le discours d'Irma, à mettre en doute la catégorisation du masculin et du féminin. Irma interroge les normes sexuelles dans ses relations avec les trois autres personnages. Butler nous permet de préciser davantage cette idée car, selon elle, « les normes de genre opèrent en exigeant l'incarnation de certains idéaux de féminité et de masculinité, qui sont presque toujours liés à l'idéalisation du lien hétérosexuel » (Butler, 1993, p. 234). Arthur, par exemple, possède un sexe masculin et un genre féminin, selon Irma, ce qui perturbe les normes véhiculées par la matrice hétérosexuelle. Genet, à travers le personnage d'Irma et ses relations avec Arthur et le Chef de la Police, met en scène un couple hétérosexuel. Autrement dit, selon Butler, l'hétérosexualité se comprend comme « un régime de discours/pouvoir » qui s'impose comme une norme. Dans *Le Balcon*, Genet représente des couples hétérosexuels qui véhiculent une conception stéréotypée du masculin et du féminin. Contrairement aux *Bonnes*, qui expose un fantasme de l'hétéronormativité à travers le jeu de rôles entre Madame et Monsieur ou avec le laitier, Genet représente cette fois-ci concrètement un stéréotype du couple hétérosexuel. Cependant, il embrouille ces stéréotypes et cherche à les déconstruire. Nous constatons alors que, « lorsque Genet évoque les couples hétérosexuels, il prend, comme point de départ à l'élaboration poétique, un stéréotype. À partir de celui-ci, il échafaude sa propre construction, déstabilisant les idées reçues, il fomenté une révolte » (Daviron, 2005, p. 115).

Pour finir, le cinquième tableau expose un certain nombre d'éléments précis en ce qui concerne les mutations de l'identité sexuelle et sociale. Nous observons que le personnage central, Madame Irma, établit son identité de façon performative dans ses relations avec les trois autres personnages du tableau. Dans ce contexte, son identité est le reflet d'une profonde instabilité puisqu'elle s'adapte et évolue en fonction de

chacun des personnages à différents moments dans la scène. L'observation des différents rapports de domination nous renseigne très précisément sur les mutations de son identité. Irma domine Carmen et Arthur, mais elle se soumet aussi au Chef de la Police. Nous en concluons que Madame Irma est le seul personnage à subir une mutation dans ce tableau de la pièce. Nous constatons aussi que Madame Irma, Carmen, Arthur et le Chef de la Police sont tour à tour des types et des personnages monodimensionnels et transpsychologiques. Ils se distinguent en fonction de la catégorie statique/dynamique, des rapports de domination et du genre sexuel.

#### 4.4.5 Sixième tableau : la comédie de l'hétéronormativité

Le sixième tableau nous met en présence de deux nouveaux personnages : Chantal et Roger. Le personnage de Chantal a été mentionné à quelques reprises dans le tableau précédent et nous comprenons par les propos d'Irma qu'il s'agit d'une ancienne prostituée du bordel. Dans le sixième tableau, elle apparaît pour la première fois et Genet, dans la didascalie initiale, spécifie que Chantal et Roger « sont enlacés » (Genet, 1956, p. 92). L'auteur ne fournit aucune autre description physique des deux personnages. Il devient alors difficile de saisir précisément leur identité sociale et sexuelle et, pour ce faire, nous devons nous reporter à leur discours :

R61 – Chantal : Je t'aime parce que tu es tendre et doux, toi le plus dur et le plus sévère des hommes. Et ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent léger comme un lambeau de tulle, subtil comme un flocon de brume, aérien comme un caprice. Tes muscles épais, tes bras, tes cuisses, tes mains sont plus irréels que le passage du jour à la nuit. Tu m'enveloppes et je te contiens.

R62 – Roger : Chantal, je t'aime parce que tu es dure et sévère, toi la plus douce et la plus tendre des femmes. Ta douceur et ta tendresse sont telles qu'elles te rendent sévère comme une leçon, dure comme la faim, inflexible comme un glaçon. Tes seins, ta peau, tes cheveux sont plus réels que la certitude du midi. Tu m'enveloppes et je te contiens (*Le Balcon*, sixième tableau, p. 97).

Il nous apparaît évident que, dans la relation entre Chantal et Roger, Genet effectue un chiasme du masculin et du féminin. Chantal associe la masculinité de Roger à la tendresse et à la douceur. Roger, quant à lui, utilise la dureté et la sévérité pour décrire la féminité de Chantal. Cette contradiction entre le masculin et le féminin amenée par Genet dévoile sa conception évolutive de l'identité sexuelle dans ce tableau. Dans ce contexte, les caractéristiques qui définissent la masculinité et la féminité ne sont pas associées au sexe qui leur correspond habituellement. Vannouvong caractérise le procédé employé par l'auteur comme suit : « [À] partir du miroir inversé, Genet construit deux portraits sur un renversement symétrique, fondé sur la figure de l'antithèse. Roger a la douceur du féminin, tandis que Chantal revêt la dureté du masculin » (Vannouvong, 2010, p. 110). Cette rhétorique de l'antithèse de l'identité sexuelle déployée par Genet ébranle les schémas traditionnels de la normativité sexuelle. Autrement dit, le paradigme de la féminité n'associe plus la douceur à une femme, mais à un homme, Roger. Pour sa part, la masculinité traditionnellement associée à l'homme est ici désignée par Chantal, une femme. De plus, ce procédé utilisé par Genet fait écho à la relation instituée entre Irma et Arthur et le Chef de la Police dans le cinquième tableau. Ainsi, nous remarquons que « l'apparition de Chantal et Roger ressemble à une parodie de couple » (Vannouvong, 2010, p. 110). Nous affirmons donc que plusieurs scènes de la pièce « représentent une comédie de l'hétérosexualité et mettent en crise un ordre hétérocentré que Genet représente et ruine aussitôt » (Vannouvong, 2010, p. 110). Cette problématique de l'identité sexuelle sous-tend la majorité des relations entre les personnages qui, elle, se développe à travers le procédé du miroir inversé. Ainsi, nous observons que l'identité sociale et sexuelle des personnages dans la pièce se construit par l'intermédiaire de jeux de miroirs. Notamment, Chantal et Roger établissent leur identité en miroir. Les personnages établissent leur identité sociale et sexuelle dans un rapport qui relève de la specularité. Autrement dit, ils ont besoin du reflet renvoyé par l'autre pour se constituer. Cela rappelle l'hypothèse que nous avons dégagée sur le rapport performatif que les personnages entretiennent avec l'image et le regard.

Cela nous amène à préciser davantage le statut du rôle dans le sixième tableau. Chantal et Roger, dans leur dialogue, mettent en évidence la supériorité du rôle sur le personnage :

R63 – Chantal : Le bordel m'aura au moins servi, car c'est lui qui m'a enseigné l'art de feindre et de jouer. J'ai eu tant de rôles à tenir que je les connais presque tous.

R64 – Roger : Chantal!

R65 – Chantal : Et de si savants et de si retors, de si éloquents que ma science, ma rouerie, mon éloquence sont incomparables. Je peux tutoyer la Reine, le Héros, le Juge, l'Évêque, le Général, la Troupe héroïque... et les tromper.

R66 – Roger : Tu connais tous les rôles, n'est-ce pas? Tout à l'heure, tu me donnais la réplique (*Le Balcon*, sixième tableau, p. 98- 99).

Cet échange entre Chantal et Roger montre l'émergence de la fonction métathéâtrale du rôle dans *Le Balcon*. Lorsque nous évoquons la fonction métathéâtrale, elle désigne « la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre » (Übersfeld, 1996, p. 83). La fonction métathéâtrale du rôle dévoile plusieurs éléments sur l'identité de Chantal et Roger. Celle-ci relève de la construction discursive et nous retrouvons ici l'idée de répétition pour stabiliser cette identité. En effet, selon Butler, pour qu'une identité se stabilise, elle a besoin de se répéter. Genet, grâce à la fonction métathéâtrale du rôle, rappelle « qu'au théâtre tout est jeu et jeu de rôle, effet de miroir et illusion ayant pour but de mettre en scène l'objet de théâtre lui-même » (Vannouvong, 2010, p. 115). Nous constatons que la fonction du rôle subit elle aussi une mutation progressive dans la pièce. Le rôle subit des mutations en parallèle à celles des personnages.



Voici les éléments à retenir de cette analyse du sixième tableau. Premièrement, les personnages de Roger et Chantal ne subissent aucune mutation. Il s'agit du seul tableau de la pièce dans lequel les personnages n'évoluent pas. Cela nous permet de formuler l'hypothèse suivante : les mutations de l'identité sexuelle et sociale ne se produisent qu'à l'intérieur du bordel. Roger apparaît seulement au sixième et au neuvième tableau et il est très peu défini par Genet. Nous affirmons donc que Chantal et Roger sont des personnages aux caractéristiques monodimensionnelles, transpsychologiques et fermées, d'après Pfister. La quantité restreinte d'informations pour les caractériser motive ce choix car, comme l'affirme Vannouvong, « comme tous les personnages du *Balcon*, et comme la plupart des personnages génétiens, Roger n'a pas d'origine. Il est le sans nom, le sans terre » (Vannouvong, 2010, p. 111). Chantal est également un personnage très peu caractérisé par Genet, cependant elle devient une image de la révolution. En effet, le personnage de l'Envoyé au septième tableau la décrit en ces termes : « L'image de Chantal circule dans les rues. Une image qui lui ressemble et ne lui ressemble pas » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 111). En définitive, nous constatons que Chantal « n'est pas dotée par Genet d'un véritable caractère. [...] Genet lui assigne une pure fonction dramaturgique. Elle est l'élément perturbateur de l'intrigue » (Lemesle, 2014, p. 141).

#### 4.4.6 Septième tableau : la confrontation de l'*idem* et de l'*ipse*

Le septième tableau de la pièce introduit un nouveau personnage : l'Envoyé de la Cour. Les autres personnages sont Irma, Arthur, Carmen et le Chef de la Police. L'Envoyé de la Cour est désigné par sa fonction, comme beaucoup d'autres personnages du *Balcon*, et peu d'informations sont révélées à son sujet, mis à part le costume qu'il porte : celui d'un ambassadeur. Il y a également présence d'un autre personnage : la Reine qui, elle, n'est mentionnée que dans le discours des autres personnages. Ainsi, la Reine s'apparente à Monsieur dans *Les Bonnes*. En se basant sur le nombre restreint d'informations fournies dans le texte par Genet, il est possible

de caractériser l'Envoyé de la Cour et la Reine comme des figures de la personnification. Par ailleurs, nous notons que, comme la majorité des autres personnages présents, ils appartiennent à la catégorie « fermé ». En effet, il s'agit de deux personnages indécodables, car une quantité très limitée d'informations nous parvient à leur sujet.

Le septième tableau occupe une place particulière dans *Le Balcon* car, pour la première fois, le bordel d'Irma est confronté au monde extérieur. La didascalie suivante nous fournit certaines informations pour saisir l'enjeu dramaturgique du tableau :

Le salon funéraire dont il est question dans l'énumération des salons par Mme Irma. Ce salon est en ruine. Les étoffes – guipures noires et velours – pendent, déchirées. Les couronnes de perles sont défaites. Impression de désolation. La robe d'Irma est en lambeaux. Le costume du Chef de la Police aussi. Cadavre d'Arthur sur une sorte de faux tombeau de faux marbre noir. Tout près, un nouveau personnage : l'Envoyé de la Cour. Uniforme d'ambassadeur. Lui seul est en bonne condition. Carmen est vêtue comme au début. Une formidable explosion. Tout tremble (*Le Balcon*, septième tableau, p. 100).

Cette didascalie marque une opposition entre, d'une part, la catastrophe et la désolation du lieu et des costumes d'Irma et du Chef de la Police et, d'autre part, le personnage de Carmen, qui reste inchangée et porte le même costume qu'au cinquième tableau. Le septième tableau permet à l'auteur de complexifier la pièce et d'établir dans la parole des personnages un nombre important de figures rhétoriques associées à l'antithèse et à l'oxymore. Nous observons dans le discours des personnages un certain nombre de paradoxes qui se révèlent, par exemple, dans les paroles de l'Envoyé : « Je veux dire que la Reine brode et qu'elle ne brode pas » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 102). De plus, les métaphores contradictoires de Genet émanent de l'improbabilité des situations évoquées par l'Envoyé : « Un palais royal n'en finit jamais de sauter. Il est même tout entier cela : une explosion

ininterrompue » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 106). Le dialogue qui suit nous permet de révéler certains éléments caractérisant l'identité de l'Envoyé :

R67 – Irma : N'en croyez rien, monsieur l'Envoyé. Ce que veulent ces messieurs, c'est le trompe-l'œil. Le Ministre désirait un faux cadavre. Et Arthur est un vrai mort. Regardez-le : il est plus vrai que vivant. Tout en lui se dépêchait vers l'immobilité.

R68 – L'Envoyé : Il était donc fait pour la grandeur.

R69 – Irma : Lui? Plat et veule...

R70 – L'Envoyé : Lui comme nous, il était travaillé par une recherche de l'immobilité. Par ce que nous nommons le hiératique (*Le Balcon*, septième tableau, p. 101).

Ici, Irma fait référence à un procédé utilisé dans la peinture, le trompe-l'œil. Ce procédé pictural consiste à créer une impression de relief en jouant avec les perspectives. Le trompe-l'œil renvoie très précisément à l'une des thématiques principales de la pièce : l'apparence. Le trompe-l'œil appartient donc au champ lexical employé par Genet dans la pièce pour développer ces thématiques. Les personnages se trouvent dans un contexte où l'apparence et l'illusion influencent et établissent leur identité respective. De plus, ce court dialogue entre Irma et l'Envoyé nous renvoie à la définition de l'identité-*idem* formulée par Ricœur. Nous remarquons en effet que, dans le discours de l'Envoyé, il y a une récurrence de termes associés à l'immobilité. L'Envoyé se définit en utilisant des termes comme « immobilité » ou encore « hiératique ». Le terme « hiératique » renvoie à une raideur solennelle. L'Envoyé associe l'immobilité et le hiératique dans son discours et cela contribue à dégager une conception de l'identité fondée sur la mêmété.

Par la suite, caractérisons le personnage de la Reine. Elle fait partie des figures importantes du pouvoir dans la pièce, avec l'Évêque, le Juge et le Général. Or la Reine est mentionnée pour la première fois dans le tableau par le portrait dressé par

l'Envoyé de la Cour à Irma et au Chef de la Police. La Reine se matérialise par l'intermédiaire du discours de l'Envoyé et des autres personnages. Le statut indéfinissable de la Reine émerge dans ce dialogue entre Irma et l'Envoyé :

R71 – L'Envoyé : Sa Majesté est retirée dans une chambre, solitaire. La désobéissance de son peuple l'attriste. Elle brode un mouchoir. En voici le dessin : les quatre coins seront ornés de têtes de pavot. Au centre du mouchoir, toujours brodé en soie bleu pâle, il y aura un cygne, arrêté sur l'eau. [...]

R72 – Irma : La Reine s'amuse?

R73 – L'Envoyé : Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine.

*Il regarde le cadavre.*

Elle aussi, elle va vite vers l'immobilité.

R74 – Irma : Et elle brode?

R75 – L'Envoyé : Non, madame. 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 (*Le Balcon*, septième tableau, p. 102).

La description de la Reine par l'Envoyé s'apparente à l'identité narrative. La Reine existe seulement par l'intermédiaire de la narration faite par l'Envoyé dans son discours. L'identité de la Reine relève bel et bien de la construction, car c'est le discours qui la fait exister. Ainsi, la Reine demeure un personnage ambigu et, au fil du tableau, on finit par s'interroger sur sa véritable existence. Genet, dans ce cas-ci, brouille les pistes à propos de ce personnage abstrait et entretient l'indétermination jusqu'à la toute fin. La Reine est réduite à une pure apparence, à une image dont Irma se revêtira à la fin du tableau dans le but de l'incarner pour mettre un terme à la révolution. L'Envoyé, vers la fin de la scène, désigne Irma comme la nouvelle Reine :



R76 – L'Envoyé, *l'examinant, la détaillant* : Bête superbe! Cuisses d'aplomb! Épaules solides! Tête...

R77 – Irma, *riant* : On l'a déjà prétendu, figurez-vous, et cela ne m'a pas fait perdre la tête. En somme, je serai une morte présentable, si les révoltés se dépêchent, et s'ils me laissent intacte. Mais si la Reine est morte...

R78 – L'Envoyé, *s'inclinant* : Vive la Reine, madame.

R79 – Irma, *d'abord interloquée, puis irritée* : Je n'aime pas qu'on se foute de moi. Rengainez vos histoires. Et au trot (*Le Balcon*, septième tableau, p. 107).

Le personnage de l'Envoyé désigne Irma comme celle qui doit se métamorphoser en Reine dans l'objectif de mettre un terme à la révolution. Irma, après le septième tableau, se revêt d'une apparence qui diffère de la sienne. Vers la fin du tableau, dans un échange avec Georges, le Chef de la Police, elle évoque la mutation identitaire dans son discours : « Georges... cette minute est la dernière que nous passons ensemble! Après, ce ne sera plus nous... » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 112). Cette réplique de Madame Irma révèle qu'elle délaisse son identité originelle pour en emprunter une nouvelle, celle de la Reine. Toutefois, cette identité d'emprunt sert à leurrer les révolutionnaires pour leur faire croire que la Reine est toujours vivante. L'identité de la Reine est une construction entièrement basée sur l'apparence, qui sert ici à des fins politiques.

Le septième tableau nous permet aussi d'approfondir la fonction du rôle dans la pièce. Le rôle, dans ce tableau, se développe moins dans les rapports de domination et de soumission entre les personnages, mais plutôt du point de vue de la métathéâtralité. On observe ainsi que la fonction du rôle subit elle-même des mutations dans la pièce. Irma nous informe que les personnages font toujours partie d'une représentation lorsque, au début de la scène, elle indique le cadavre d'Arthur en affirmant ceci : « Il ne croyait pas qu'il pourrait ce soir jouer si bien son rôle de

cadavre » (*Le Balcon*, septième tableau, p. 101). Irma met l'accent, grâce à cette réplique, sur le fait que les personnages sont en représentation et que la situation qui nous est présentée est complètement fautive. Cela signifie qu'Arthur joue un rôle et que sa mort est uniquement une convention.

Pour conclure, le septième tableau est un moment important de la pièce pour saisir les mutations identitaires des personnages. L'Envoyé et la Reine représentent, dans ce contexte, une identité stable et soumise au Même, contrairement à Irma, qui subit une mutation majeure en devenant la Reine. Genet introduit donc à nouveau une confrontation entre deux conceptions dissemblables de l'identité : d'abord celle qui se définit par l'invariabilité et l'immobilité et qui, dans ce contexte, est représentée par l'Envoyé de la Cour et la Reine, ensuite celle qui est conceptualisée dans son dynamisme avec le personnage de Madame Irma. Les rapports de domination et de soumission se modifient et varient très peu dans cette scène, car c'est véritablement l'Envoyé qui domine les autres personnages grâce à son discours.

#### 4.4.7 Neuvième tableau : la mutation de l'identité à travers l'émasculatation

Le neuvième et dernier tableau constitue le dénouement de la pièce. Pour notre analyse, nous souhaitons diviser ce tableau en deux séquences distinctes. Pour cerner les mutations de l'identité sexuelle des personnages, nous souhaitons nous concentrer davantage sur la deuxième séquence du neuvième tableau. Dans celle-ci, nous sommes en présence de six personnages : Roger, Carmen, l'Esclave, le Chef de la Police, la Reine (Irma) et l'Envoyé. Pour cerner l'instabilité de l'identité des personnages, nous souhaitons étudier de près le Chef de la Police et Roger. Ensuite, nous verrons comment ces personnages représentent deux conceptions distinctes de l'identité qui s'opposent.

Dans la première séquence de ce tableau, qui a lieu dans la chambre de Madame Irma, nous observons tout d'abord l'Évêque, le Juge et le Général se faire photographier et, ainsi, accéder au statut d'image à la suite de la révolution. Une fois la révolution terminée, ils doivent assumer leur fonction sociale et politique à l'extérieur du bordel. La première partie du tableau poursuit le drame du Chef de la Police développé antérieurement. Rappelons que le Chef de la Police représente un personnage important de l'œuvre puisqu'il cherche à faire partie de la nomenclature, à l'instar de l'Évêque et du Juge. Or personne ne demande l'interprétation de sa fonction dans les différents salons de Madame Irma, ce qui provoque une grande frustration chez lui. Le Chef de la Police occupe un rôle dominant envers les autres, même s'il devient la cible de moqueries en raison de sa non-représentation dans le bordel d'Irma. Néanmoins, à la fin de la pièce, il accède « à la Nomenclature, c'est-à-dire [qu'il] s'est détaché de sa personne physique pour devenir un concept, l'Idée du Chef de la Police » (Corvin, 2002, p. 1134). Le Chef de la Police révèle aux autres personnages dans la première séquence son souhait de se faire représenter sous la forme d'un phallus :

R80 – Le Chef de la police : Après tout, je veux mener le combat aussi par l'audace des idées. Voici : on m'a conseillé d'apparaître sous la forme d'un phallus géant, un chibre de taille.

*Les Trois Figures et la Reine sont consternées.*

R81 – La Reine : Georges! Toi?

R82 – Le Chef de la Police : Si je dois symboliser la nation, ton claque...

R83 – L'Envoyé, à la Reine : Laissez, madame. C'est le ton de l'époque.

R84 – Le Juge : Un phallus? Et de taille? Vous voulez dire : énorme?

R85 – Le Chef de la police : De ma taille.

R86 – Le Juge : Mais c'est très difficile à réaliser.

R87 – L’Envoyé : Pas tellement. Les techniques nouvelles, notre industrie du caoutchouc permettraient de très belles mises au point (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 127).

Les autres personnages sont étonnés par les propos du Chef de la Police. Toutefois, ils acceptent ce choix et, désormais, il possède sa propre image et son uniforme. Or cette récurrence du phallus revient dans la deuxième séquence, qui conduit à l’émasculation de Roger. Roger vient au bordel et réclame de jouer le rôle du Chef de la Police. En effet, Roger, « en choisissant le salon du Mausolée et en revêtant les dehors du Chef de la Police, vient sublimer son échec politique » (Corvin, 2002, p. 1142). Rappelons en effet que la révolution a échoué avec la mort de Chantal et qu’un régime politique fictif composé d’Irma et des Trois Figures s’est mis en place à l’intérieur du bordel. Roger s’exprime sur l’échec de la révolution : « Oui. Tout est foutu... Et le plus triste c’est qu’on dit : La révolte était belle » (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 144). L’action de cette deuxième séquence se situe dans le salon du Mausolée, décrit comme suit :

Quelque chose comme l’intérieur d’une tour – ou d’un puits. Les pierres du mur, circulaire, sont visibles. Un escalier, dans le fond, descend. Au centre de ce puits semble s’en trouver un autre où s’amorce un escalier. [...] Roger est vêtu comme le Chef de la Police, mais monté sur les mêmes patins que les Trois Figures, il paraît plus grand. Ses épaules aussi sont élargies (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 140).

Dans cette didascalie, le personnage de Roger est défini pour la première fois grâce au costume démesuré qu’il revêt, à l’instar des Trois Figures au début de la pièce. Cela nous indique qu’il joue un rôle et qu’il a délaissé son identité originelle. De plus, dans le salon du Mausolée, nous assistons à la scène suivante entre Roger et l’Esclave :



R88 – Roger, *à l'Esclave et jouant son rôle* : Car tu sais parler? Et faire quoi d'autre, encore?

R89 – L'Esclave, *couché sur le ventre* : D'abord, me courber, puis me tasser un peu plus. (*Il prend le pied de Roger et le pose sur son propre dos.*) Comme ceci... et même...

R90 – Roger, *impatient* : Oui... et même?

R91 – L'Esclave : M'enliser si c'est possible.

R92 – Roger, *tirant sur son cigare* : T'enliser, vraiment? Mais, il n'y a pas de boue?

R93 – La Reine, *parlant à la cantonade* : Il a raison. Nous aurions dû prévoir la boue. Dans une maison bien tenue... Mais c'est le jour d'ouverture, et il étrenne le salon...

R94 – L'Esclave, *à Roger* : Je la sens tout autour de mon corps, monsieur. J'en ai partout, excepté dans ma bouche, ouverte pour qu'en sortent vos louanges, et ces gémissements qui me rendirent célèbre (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 144-145).

Le personnage de l'Esclave est désigné par sa fonction et il relève de la personnification. Encore une fois, Genet fournit très peu d'informations à propos de ce personnage. Cet échange révèle néanmoins la dimension masochiste du personnage de l'Esclave. Celui-ci apparaît comme « l'incarnation de lui-même comme objet, un objet à battre, à humilier, objet se soumettant à la voix de l'autre » (Le Rohellec, 2010, p. 210). Dans ce court extrait du neuvième tableau, l'Esclave occupe véritablement la position d'objet vis-à-vis de Roger. Il nous apparaît comme un prolongement des premiers tableaux, dans lequel Genet montre les rouages de la structure perverse à travers les rapports de domination entre Roger et l'Esclave. Avec le personnage de l'Esclave, Genet montre que, dans le scénario élaboré par le masochiste, « le partenaire tend à être réduit à une chose que l'on manipule, place et agite comme une marionnette sans se préoccuper de son assentiment » (Castanet,

2013, p. 73). La mutation majeure de l'identité au neuvième tableau se produit quelques répliques plus loin, dans l'extrait suivant :

R95 – Carmen, *le tirant* : Vous êtes fou! Et vous ne seriez pas le premier qui croit être arrivé au pouvoir... Venez!

R96 – Roger, *se dégageant* : Si le bordel existe, et si j'ai le droit d'y venir, j'ai le droit d'y conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin... non, du mien... de confondre son destin avec le mien...

R97 – Carmen : Ne criez pas, monsieur, tous les salons sont occupés. Venez...

R98 – Roger : Rien! Il ne me reste plus rien! Mais au Héros il ne restera pas grand-chose...

*Carmen essaye de le faire sortir. Elle ouvre une porte, puis une autre... elle se trompe... Roger a sorti un couteau et, le dos au public, fait le geste de se châtrer.*

R99 – Irma : Sur mes tapis! Sur la moquette neuve! C'est un dément! (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 149).

Roger, juste avant l'émascation, parle du personnage qu'il s'apprêtait à jouer, le Chef de la Police. Cela nous permet à nouveau de souligner la dichotomie exploitée par Genet entre le personnage et son rôle. Si nous nous attardons à présent à la signification de l'émascation de Roger, Hervé Castanet affirme dans son analyse de la pièce que « c'est parce qu'il y a castration, ici réalisée comme émascation, que le phallus peut à nouveau être promu à l'état de signifiant » (Castanet, 2010, p. 138). Vannouvong affirme quant à elle qu'« avec ce geste, la ruine des sexes n'en est que plus tangible. Roger, coincé dans son trou (le salon du Mausolée, “cette chose qui ressemble à l'intérieur d'une tour”, préfigure une caverne vaginale), transcende les deux genres et ne retient aucun sexe » (Vannouvong, 2010, p. 64). Vannouvong interprète ce moment crucial du *Balcon* selon la question de l'identité sexuelle. Selon

elle, le geste de Roger met en œuvre une mise à mort de la masculinité, ici symbolisée par le phallus. De plus, nous remarquons dans le dialogue entre Carmen et Roger que ce dernier « commet l'erreur – politique encore, tout autant que dramaturgique – de confondre la personne et le personnage : croire attenter à l'Image du Chef de la Police en mutilant sa chair – l'Image fût-elle incarnée en lui-même –, c'est méconnaître la notion même d'Image, indestructible par essence, et donc raisonner de travers » (Corvin, 2002, p. 1142). Cet échec à atteindre et à mettre en péril l'image se manifeste explicitement dans la réaction immédiate du Chef de la Police à la suite de cet événement :

R100 – 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 (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 150).

Le Chef de la Police, dans ce court passage, remarque que le geste castrateur de Roger a peu d'influence directe sur sa propre identité. Roger n'a donc pas réussi à ébranler l'image du Chef de la Police. Nous constatons que Genet élabore des personnages qui, encore une fois, se construisent en miroir. Le dramaturge expose deux conceptions distinctes de l'identité à travers Roger et le Chef de la Police. Ce dernier représente à nouveau une identité immuable et permanente dans le temps, et qui s'associe à la mêmeté. Roger, pour sa part, possède une identité instable dans le neuvième tableau, car son identité subit deux mutations : d'abord, il s'approprie une identité qui diffère de la sienne grâce au costume et en jouant au Chef de la Police dans un scénario planifié; ensuite, son identité évolue lorsqu'il se châtré.

Si nous revenons à la fonction du rôle dans le neuvième tableau, nous observons la récurrence, une fois de plus, d'un champ lexical qui renvoie au théâtre lui-même. La dernière réplique d'Irma, à la fin de la pièce, est révélatrice de cette tendance exploitée par Genet tout au long de la pièce. En voici un extrait :

R101 – Irma : [...] Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller. (*On entend le chant d'un coq.*) S'habiller... ah, les déguisements! Redistribuer les rôles... endosser le mien... (*Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public.*)... préparer le vôtre... juges, généraux, évêques, chambellans, révoltés qui laissent la révolte se figer, je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain... il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici (*Le Balcon*, neuvième tableau, p. 153).

Irma, grâce à cette réplique, dévoile que la pièce de Genet, dans sa structure interne, est circulaire. De plus, elle montre que la réalité est délaissée au profit de l'imaginaire et de l'illusion. Cette réplique entretient l'équivoque jusqu'à la toute fin, comme le mentionne Genet dans sa préface : « Les sentiments des protagonistes, inspirés par la situation, sont-ils feints, sont-ils réels? [...] L'existence des révoltés est dans le bordel, ou au-dehors? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin » (*Le Balcon*, préface, p. 9).

En conclusion, force est de constater que tous les personnages dans le texte relèvent à la fois de caractéristiques monodimensionnelles, transpsychologiques et fermées. Ils représentent des types, à l'exception de la Reine, qui se définit comme une personnification avec les Trois Figures et l'Envoyé. La majorité des personnages sont statiques, sauf Irma, le Bourreau/Arthur, le Juge, le Général, L'Évêque et Roger. En observant l'ensemble des personnages dynamiques dans le texte, nous remarquons qu'il existe deux conceptions distinctes de l'identité dynamique du personnage dans *Le Balcon*. Nous observons que les mutations identitaires se déclinent de la façon suivante : premièrement, il y a les personnages dynamiques, qui subissent des mutations uniquement à l'intérieur d'un tableau, par exemple les Trois Figures, le



Bourreau/Arthur et Roger. Genet nous montre les figures du pouvoir au début de la pièce, dans les trois premiers tableaux, évoluer de façon performative dans différents jeux de rôles. Toutefois, nous constatons que, dans le dernier tableau de la pièce, ils n'ont pas subi d'autres mutations. Ainsi, les mutations de ces trois personnages ne s'effectuent pas totalement en correspondance avec le temps dramatique de la pièce. Le personnage d'Irma incarne le prototype de l'identité dynamique puisqu'elle se transforme en Reine à partir du septième tableau. La didascalie du huitième tableau nous informe très précisément de cette mutation : « Puis la Reine : Madame Irma, diadème sur le front, manteau d'hermine » (*Le Balcon*, huitième tableau, p. 114). Ainsi, la mutation de l'identité sociale se complexifie dans la deuxième pièce de Genet de notre corpus. L'analyse des rapports de domination entre les personnages révèle plusieurs éléments sur la conception performative de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Ils nous indiquent qu'Irma, l'Envoyé, le Chef de la Police et la Reine dirigent et influencent l'action de la pièce. Même si Irma domine la majorité des autres personnages, elle se soumet néanmoins pendant un bref instant au Chef de la Police qui la gifle à la fin du cinquième tableau. La catégorie qui étudie les rapports de domination dans la pièce se révèle être la plus opératoire pour cerner et interpréter l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Les contradictions les plus évidentes entre les catégories de sexe et de genre selon Butler sont représentées par Irma, Arthur, Roger et Chantal. Cela nous amène à synthétiser nos observations sur la fonction du rôle dans *Le Balcon*. Nous y retrouvons principalement deux fonctions du rôle : d'une part une fonction métathéâtrale et d'autre part une fonction sexuelle. Comme nous l'avons démontré à plusieurs reprises dans notre analyse, la fonction du rôle varie constamment entre les fonctions sexuelle et métathéâtrale. Les mutations de l'identité des personnages se développent en relation avec cette tension entre les fonctions sexuelle et métathéâtrale du rôle. La fonction sexuelle du rôle se développe dans les premiers tableaux à travers les rituels sadomasochistes entre les Trois Figures et les prostituées. À partir du cinquième tableau, la fonction métathéâtrale se développe progressivement et Genet brouille les pistes entre la

réalité et la fiction. Nous constatons alors que le rôle « finit par s'imposer comme le seul moyen dont dispose le personnage pour se dérober au principe d'identité : il lui permet d'être ce qu'il n'est pas, et de n'être pas ce qu'il est. » (Marchand, 1997, p. 220). Les différentes fonctions du rôle dans *Le Balcon* relèvent aussi de la performativité. Tout comme l'identité sexuelle et sociale, le rôle dans la pièce se soumet à la variabilité et à la discontinuité. Il nous permet de saisir la fluidité de l'identité du personnage ainsi que son dynamisme.

Finalement, les notions de travestissement et de métamorphose déployées par l'auteur dans la pièce deviennent les deux procédés pour interroger l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale du personnage. Le personnage central de la pièce, Irma, possède selon Vannouvong une double fonction. En effet, Madame Irma est à la fois « administratrice du bordel et metteur en scène du désir et des rituels exigés par les clients. Madame Irma incarne la fonction virile du chef d'entreprise d'une maison de passe » (Vannouvong, 2010, p. 50). Ainsi, l'identité sexuelle et sociale d'Irma oscille constamment entre la masculinité et la féminité dans la pièce. Genet crée donc grâce à ce personnage une figure de l'entre-deux qui interroge les normes sociales en matière de genre.

## CONCLUSION

L'œuvre dramatique de Jean Genet, notamment *Le Balcon* et *Les Bonnes*, est fondée sur l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale des personnages. Cette instabilité, comme le dit si bien Agnès Vannouvong, « démystifie les images-modèles, brise les images-icônes et exhibe sur la scène l'impermanence du sujet. Le mouvement des identités, ainsi théâtralisé, questionne (sic) le statut des personnages » (Vannouvong, 2010, p. 347). Pour cerner cette variabilité de l'identité sexuelle et sociale dans les textes, nous nous sommes inspiré des travaux de Judith Butler sur la performativité du genre. Notre hypothèse de recherche repose sur l'idée que l'instabilité sexuelle et sociale du personnage relève de la performativité. Notre analyse a révélé que la performativité du genre est interne à la structure fictionnelle des textes. Par la suite, nous nous sommes interrogé sur les concepts et les outils méthodologiques qui nous permettraient d'étudier et d'analyser cette instabilité dans les textes. Cela nous a amené à interroger le concept de performativité du genre au sein d'une analyse du personnage dans un texte dramatique. Avant d'étudier et de cerner les mutations de l'identité sexuelle et sociale des personnages, nous avons défini, en nous référant aux travaux de Paul Ricœur, le concept d'identité. Par la suite, la conception de l'identité dégagée par Butler nous a permis d'interroger son caractère dynamique et sa relation avec la norme sociale dans les textes de Genet. En effet, Butler réfute la conception traditionnelle de l'identité soumise au Même et interroge celle-ci dans sa relation avec les normes imposées par la société. Butler, en s'inspirant de la théorie psychanalytique lacanienne, établit que l'identité sexuelle est une construction qui se fonde grâce à la discursivité.

Notre analyse a également eu recours à d'autres sujets pour cerner l'instabilité de l'identité sexuelle et sociale du personnage dans la dramaturgie de Jean Genet. En premier lieu, il s'agit des rapports sadomasochistes mis en scène dans les différents scénarios et rituels dans les deux pièces de notre corpus. Genet construit les relations

entre les personnages sous un mode binaire dans ses textes et celles-ci reposent presque toujours sur des rapports de domination et de soumission. Dans les pièces, ces relations basées sur la domination et la soumission subissent également de multiples variations et mutations dans les différents scénarios entre les personnages. La réversibilité des postures des personnages, qui passent du maître à l'esclave, s'accompagne d'une instabilité de l'identité. L'étude des rapports sadomasochistes entre les personnages nous a amené à préciser le concept de performativité et la dimension évolutive de l'identité sexuelle et sociale. Le rôle se révèle être l'une des notions les plus significatives pour étudier les mutations de l'identité. Nous avons réussi à repérer trois fonctions du rôle principalement élaborées par Genet dans les deux pièces. Il s'agit des fonctions sexuelle, métathéâtrale et politique. Ces trois fonctions subissent également des mutations dans les œuvres en relation avec celles des personnages. Par la suite, nous nous sommes inspiré des outils d'analyse du personnage proposés par Manfred Pfister. Pour étudier et analyser les mutations des personnages dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, nous avons créé une grille d'analyse en nous basant principalement sur les outils méthodologiques de Manfred Pfister et les concepts de Judith Butler. Les différents tableaux graphiques intégrés dans nos analyses nous ont permis d'illustrer les différentes mutations des personnages. Nous avons par ailleurs constaté que l'identité sexuelle et sociale des personnages des *Bonnes* et du *Balcon* entre également en relation et en tension avec le temps dramatique de chaque pièce. Ainsi, l'évolution diachronique des personnages a pu être étudiée.

Notre analyse nous a également permis de dégager la présence de catégories oppositionnelles dans les textes dramatiques de Genet qui se déclinent à travers de multiples variations. Cependant, Genet crée une indistinction et un brouillage à travers ces oppositions binaires. Le concept de performativité a permis de cerner très précisément cette fluidité et cette variabilité de l'identité, qui circule entre les différents pôles du masculin et du féminin, de la domination et de la soumission ou



encore entre le personnage et son rôle. À la suite de notre analyse, nous observons la présence de deux types de mutations distinctes dans le texte genétien : d'une part les mutations discursives et d'autre part les mutations mimétiques. La mutation discursive se définit comme produite uniquement dans le discours d'un ou de plusieurs personnages et s'inscrit dans une logique qui s'apparente au fantasme. Les mutations de l'identité sexuelle et sociale dans *Les Bonnes*, par exemple, relèvent en partie de la discursivité et du fantasme : Claire et Solange cherchent à devenir Madame à travers le rituel sadomasochiste. Les mutations mimétiques, elles, relèvent plutôt du registre de l'image et de l'apparence. Cette mutation apparaît grâce au costume et au maquillage, mais aussi au moyen du procédé du miroir inversé. Dans *Le Balcon*, les personnages de l'Évêque, du Juge et du Général subissent des mutations mimétiques. Toutefois, leurs mutations relèvent aussi de la discursivité, car leur identité se constitue entièrement par l'intermédiaire de la narration et du fantasme. Le personnage d'Irma incarne la mutation mimétique, car elle revêt l'apparence de la Reine à la fin de la pièce pour des objectifs politiques. Les deux formes de mutations que nous avons dégagées sont elles-mêmes en évolution et en variation constante dans *Les Bonnes* et *Le Balcon*, preuve que l'instabilité déjoue simultanément nos catégories d'analyse.

Finalement, notre recherche souhaitait établir, par l'intermédiaire du théâtre de Genet, un dialogue entre deux champs disciplinaires, les *gender studies* et les études théâtrales. Le concept de performativité du genre, développé par Judith Butler, nous a permis de saisir le dynamisme de l'identité des personnages dans les pièces de Jean Genet. Notre analyse des mutations de l'identité sexuelle et sociale du personnage dans le texte genétien nous également a permis d'établir une méthodologie d'analyse des textes au carrefour des *gender studies* et des études théâtrales. Pour conclure, nous dirions que l'œuvre de Jean Genet s'est révélée un véritable laboratoire d'expérimentation pour étudier les courants de pensée contemporains sur le genre et

l'identité sexuelle, et pour alimenter les outils d'analyse des textes dramatiques dans une perspective interdisciplinaire.

## BIBLIOGRAPHIE

**CORPUS**

Genet, Jean (1947). *Les Bonnes*. Paris : Folio.

Genet, Jean (1956). *Le Balcon*. Paris : Folio.

Corvin, Michel (2002). *Jean Genet. Théâtre complet*. Gallimard : Paris.

**ÉTUDES SUR L'AUTEUR JEAN GENET ET LE CORPUS ÉTUDIÉ**

Alazet, Bernard et Dambre, Marc, dir. (2009). *Jean Genet : rituels de l'exhibition*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Baitet, Pascale (2003). *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. London : University of Delaware Press.

Corvin, Michel (2002). *Jean Genet. Théâtre complet*. Gallimard : Paris.

Castanet, Hervé et Merlet, Alain (2010). *Pourquoi écrire? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*. Paris : Éditions de la Différence.

Daviron, Caroline (2008). *Elles, les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*. Paris : L'Harmattan.

Hubert, Marie-Claude (1996). *L'esthétique de Jean Genet*. Paris : SEDES, collection « Esthétique ».

Hubert, Marie-Claude, dir. (2014). *Dictionnaire Jean Genet*. Paris : Honoré Champion.

Khélil, Hédi (2004). *Théâtre de Genet : matadors, monstres et illusionnistes*. Paris : L'Harmattan.

Khéli, Hédi (2001). *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*. Paris : L'Harmattan.

Marchand, Bernard Alain (1997). *Genet, le joueur impénitent*. Québec : Les Herbes rouges.

Moraly, Jean-Bernard (2009). *Le maître fou : Jean Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*. Paris : Librairie Nizet.

Oswald, Laura (1989). *Jean Genet and the Semiotics of Performance*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.

Sartre, Jean-Paul (1952). *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris : Gallimard.

Stephens, Elizabeth (2009). *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. New York : Palgrave Macmillan.

Tafta, Nicolae (2000). *Jean Genet, une plurilecture*. Paris : Éditions Hesse.

Uvsløkk, Geir (2011). *Jean Genet, une écriture des perversions*. Amsterdam/New York : Rodopi.

Vannouvong, Agnès (2010). *Jean Genet, les revers du genre*. Paris : Presses du réel.

Viana-Martin, Eden et Lussier, Alexis (2011). *Jean Genet, lecture en héritage*. Bandol, France : Vallongues.

## ***GENDER/QUEER THEORY***

Butler, Judith (2005). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.

\_\_\_\_\_. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris : Éditions Amsterdam.

\_\_\_\_\_. (1987). *Sujets du désir : Réflexions hégéliennes en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses universitaires de France.

Berger, Anne Emmanuelle (2013). *Le grand théâtre du genre : identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*. Paris : Belin.

Bourcier, Marie-Hélène (2001). *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Balland, collection « Modernes ».



Eribon, Didier (2012). *Réflexion sur la question gay*. Paris : Flammarion.

Le Talec, Jean-Yves (2008). *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*. Paris : La Découverte.

Millett, Kate (1970). *Sexual Politics*. New York : Doubleday.

Sáez, Javier (2005). *Théorie queer et psychanalyse*. Paris : Éditions Epel.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Épistémologie du placard*. Paris : Éditions Amsterdam.

## PHILOSOPHIE

Angermuller, Johannes (2013). *Le champ de la théorie : essor et déclin du structuralisme en France*. Paris : Hermann Éditeurs.

Clément, Élisabeth, Demonque, Chantal, Hansen-Love, Laurence et Kahn, Pierre (2000). *La philosophie de A à Z*. Paris : Hatier.

Cusset, François (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La Découverte.

Deleuze, Gilles (1967). *Le froid et le cruel : présentation de Sacher-Masoch*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1972). *Capitalisme et schizophrénie, l'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille-Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques (1981). *Glas*. Paris : Galilée.

Dosse, François (1991). *Histoire du structuralisme. Tome 1 : Le champ du signe, 1945-1966*. Paris : La Découverte.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

\_\_\_\_\_. (1976). *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

\_\_\_\_\_. (2001). *Dits et écrits, tome 2 : 1976-1988*. Paris : Gallimard.

Halpern, Catherine (2013). *Pensées rebelles : Foucault, Derrida, Deleuze*. Paris : Éditions du Seuil.

Maingueneau, Dominique (2001). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan.

Ricœur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

## **PSYCHANALYSE**

Assoun, Paul-Laurent (2003). *Lacan*. Paris : Presses universitaires de France.

Castanet, Hervé (2012). *La perversion*. Paris : Economica.

Castanet, Hervé (2013). *Comprendre Lacan*. Paris : Éditions Max Milo.

Chemama, Roland (1995). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse.

Diatkine, Gilbert (1998). *Jacques Lacan*. Paris : Presses universitaires de France.

Freud, Sigmund (1920). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Éditions du Seuil.

Juranville, Alain (1984). *Lacan et la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France.

Lacan, Jacques (1975). Motifs du crime paranoïaque. Dans *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (p. 25-28). Paris : Éditions du Seuil.

Lacan, Jacques (1966). *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_. (1964). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_. (1973). *Encore*. Paris : Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_. (1958). *Séminaire V : Les formations de l'inconscient*. Paris : Le Champ freudien.

Leguil, Clotilde (2015). *L'être et le genre : homme/femme après Lacan*. Paris : Presses universitaires de France.

Nasio, Juan David (1992). *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot.

Žižek, Slavoj (1994). *Métastases du jouir : des femmes et de la causalité*. Paris : Flammarion.

## THÉÂTRE ET DRAMATURGIE

Artaud, Antonin (1948). *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions du Seuil.

Abirached, Robert (1994) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Éditions Grasset.

Barthes, Roland (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

Esslin, Martin (1961). *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel.

Féral, Josette (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier : Entretiens.

Fortier, Mark (1997). *Theory/Theatre: An Introduction*. New York : Routledge.

Pavis, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.

Pfister, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge : University Press.

Prophète, Jean (1981). *Les para-personnages dans les tragédies de Jean Racine*. Paris : Nizet.

Pruner, Michel (2010). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin.

Pruner, Michel (2003). *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan.

Ryngaert, Jean-Pierre (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.

Sarrazac, Jean-Pierre et al. (2005) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort : Circé.

Schechner, Richard (2008). *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Paris : Éditions théâtrales.

Übersfeld, Anne (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

Vinaver, Michel, dir. (1993). *Écritures dramatiques : essai d'analyse de textes de théâtre*. Paris : Actes Sud.

## PÉRIODIQUES

Ambroise, Bruno (2010). Peut-on penser une construction performative du genre? *Agone*, 43, 143-147. Consulté à l'adresse : <http://revueagone.revues.org/923>.

Angermüller, Johannes (2007). Qu'est-ce que le poststructuralisme français? *Langage et société*, 2(120), 17-34.

Baril, Audrey (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90.

Boisclair, Isabelle et Saint-Martin, Lori (2006). Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires. *Recherches féministes*, 19(2), 5-27.

Bullock, Barbara et Provencher, Denis (2001). The linguistic representation of femininity and masculinity in Jean Genet's *Notre-Dame-des-fleurs*. *French Cultural Studies*, 12(34), 43-58.

Chesneau, Albert C. (1973). Idée de révolution et principe de réversibilité dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Jean Genet. *PMLA*, 5(88), 1137-1145.



- Dean, Tim (2006). Lacan et la théorie queer. *Cliniques méditerranéennes*, 2(74), 61-78.
- Douskos, Dimitra (2004). Le théâtre est un songe, le pouvoir une fable, la castration une réalité..., *Champ psy*, 4(36), 57-79.
- Eldridge, Lizzie (2005). Genet's *The Maids*: performativity in performance. *Studies In Theatre and Performance*, 25(2), 99-113.
- Feal, Gisèle (1975). *Le Balcon* de Genet ou le culte matriarcal : une interprétation mythique, *The French Review*, 48(5), 897-907.
- Ferrarese, Estelle (2004). À propos de Judith Butler, *Mouvements*, (36), 158-164.
- Hanrahan, Mairéad (n.d.). Genet and Cixous: the InterSext, *The French Review* 72(4), 719.
- Jami, Irène (2008). Judith Butler, théoricienne du genre, *Cahiers du genre*, (44), 205-228.
- Johnson-Running, Cynthia (1990). Genet's "excessive" double: reading *Les Bonnes* through Irigaray and Cixous, *The French Review*, 63(6), 959-966.
- Killeen, Marie-Chantal (n.d.). Pour une lecture girardienne des *Bonnes* de Genet, *Oxford Journals*, 58(4), 485-498.
- Kollias, Hector (2006). Jean Genet's queer origins: a reading of *Querelle de Brest*, *French Studies: A Quarterly Review*, 60(4), 479-488.
- Lavery, Carl (2006). Between negativity and resistance: Jean Genet and committed theatre, *Contemporary Theatre Review*, 16(2), 220-234.
- Lucey, Michael (1997). Genet's *Notre-Dame-des-fleurs*: fantasy and sexual identity, *Yale French Studies*, 91, 80-102.
- Le Blanc, Guillaume (2004). Être assujetti : Althusser, Foucault, Butler, *Actuel Marx*, (36), 45-62.
- Marty, Éric (2003). Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre. *Critique*, (671), 252-265.
- Macary-Garipuy, Pascale (2006). Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes? *Psychanalyse*, (7), 43-52.

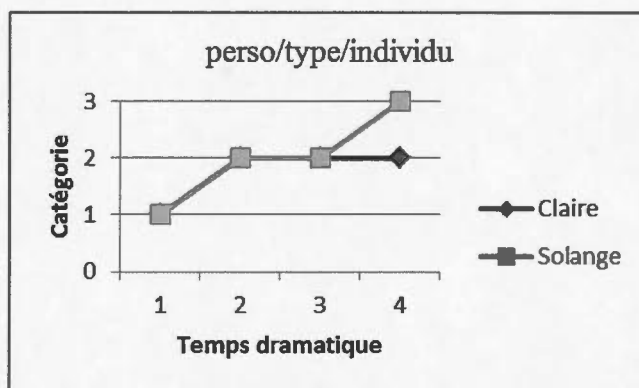
- Michel, Johann (2003). Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité aux sciences sociales, *Revue européenne des sciences sociales*, 125-142.
- Reck, Rima (1962). Appearance and reality in Genet's *Le Balcon*, *Yale French Studies*, (29), 20-25.
- Roudinesco, Élisabeth (2014). De quoi la « théorie du genre » est-elle le fantasme? *Huffington Post*. Consulté à l'adresse : [http://www.huffingtonpost.fr/elisabeth-roudinesco/theorie-du-genre-ecole\\_b\\_4713800.html](http://www.huffingtonpost.fr/elisabeth-roudinesco/theorie-du-genre-ecole_b_4713800.html).
- Ryngaert, Jean-Pierre (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 43-44, 103-112.
- Saada, Serge (2007). La tension ambivalente. *Alternatives théâtrales*, (92), 81-83.
- Savona, Jeannette L. (1985) Théâtre et univers carcéral : Jean Genet et Michel Foucault, *French Forum*, 2(10), 201-213.
- Schechner, Richard (1982). Genet's *The Balcony*: a 1981 perspective on a 1979/1980 productions, *Modern Drama*, 1(25), 82-104.
- Stephens, Elizabeth (2012). The bad homosexual: Genet's perverse homo-politics, *Sexualities*, 15(1), 28-41.
- Stephens, Elizabeth (1999). Masculinity as masquerade: "gay" macho in the novels of Jean Genet. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 2(4), 52-62.
- Stewart, Harry E. (1969). Jean Genet's mirror images in *Le Balcon*. *Modern Drama*, 2(12), 197-203.
- Vannouvong, Agnès (2010). De tous les genres, *Le magazine littéraire*, 74-75.
- Vannouvong, Agnès (2006). Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet – Lecture des *Bonnes* et de *Haute surveillance*, *Dalhousie French Studies*, (74-75), 267-284.

## ANNEXE A

## GRAPHIQUES POUR LA PIÈCE LES BONNES

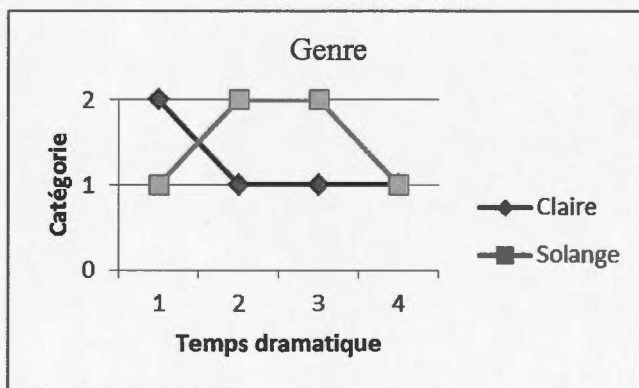
## CLAIRE ET SOLANGE

Graphique 1.3 Personnification/type/individu



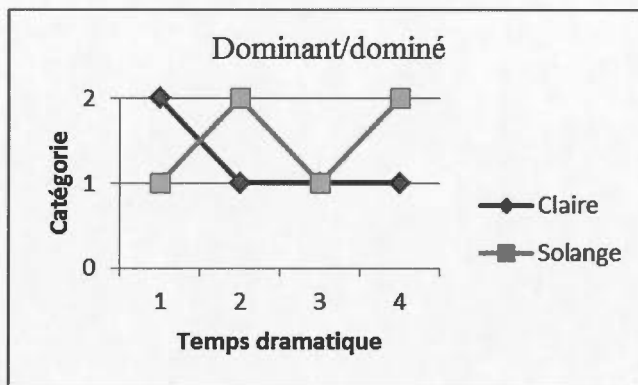
Légende : 1 = personnification; 2 = type; 3 = individu.

Graphique 1.4 Genre



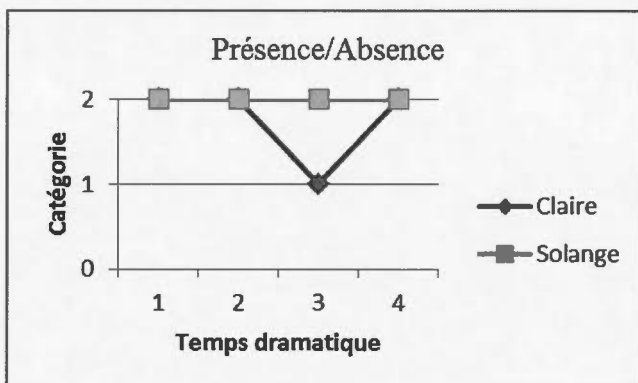
Légende : 1 = féminin; 2 = masculin.

Graphique 1.5 Dominant versus dominé



Légende : 1 = dominé; 2 = dominant.

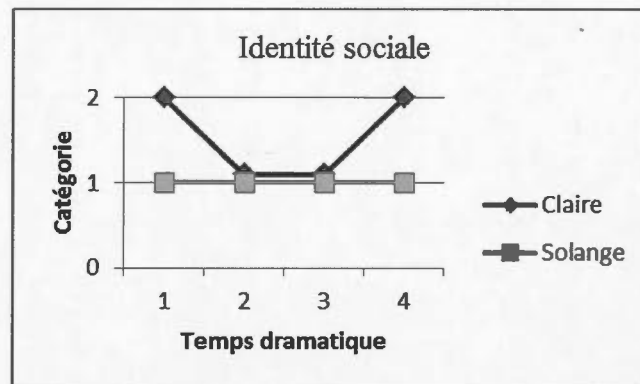
Graphique 1.6 Présence versus absence



Légende : 1 = absence; 2 = présence.



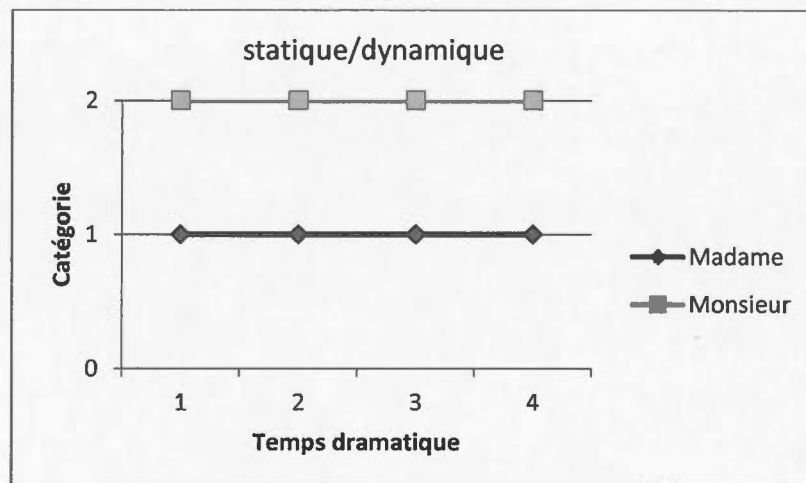
Graphique 1.7 Identité sociale



Légende : 1 = classe populaire; 2 = classe bourgeoise.

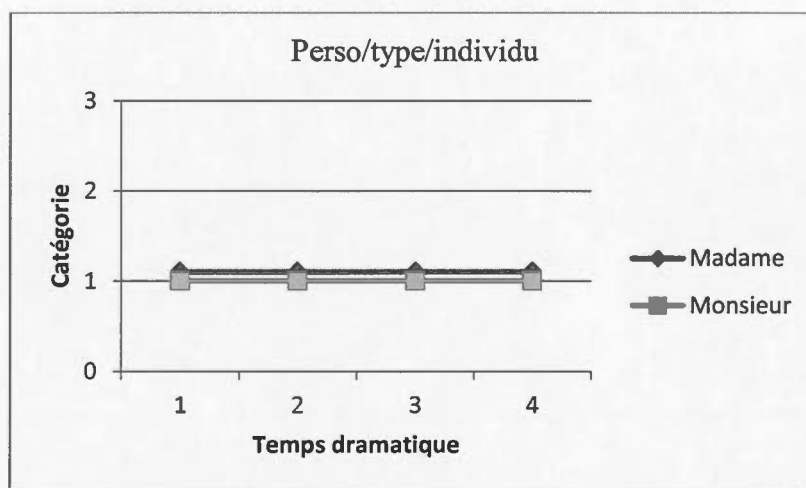
## MADAME ET MONSIEUR

Graphique 1.8 Statique versus dynamique



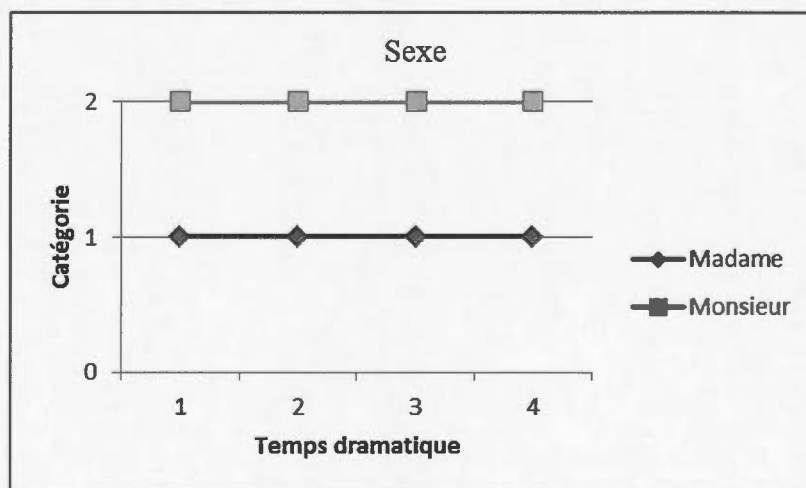
Légende : 1 = statique; 2 = dynamique.

Graphique 1.9 Personnification, type et individu



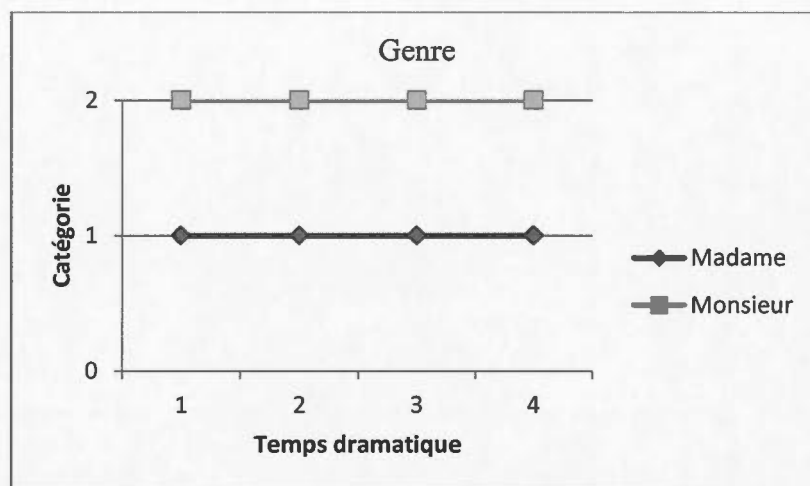
Légende : 1 = personnification, 2 = type, 3 = individu.

Graphique 1.10 Sexe



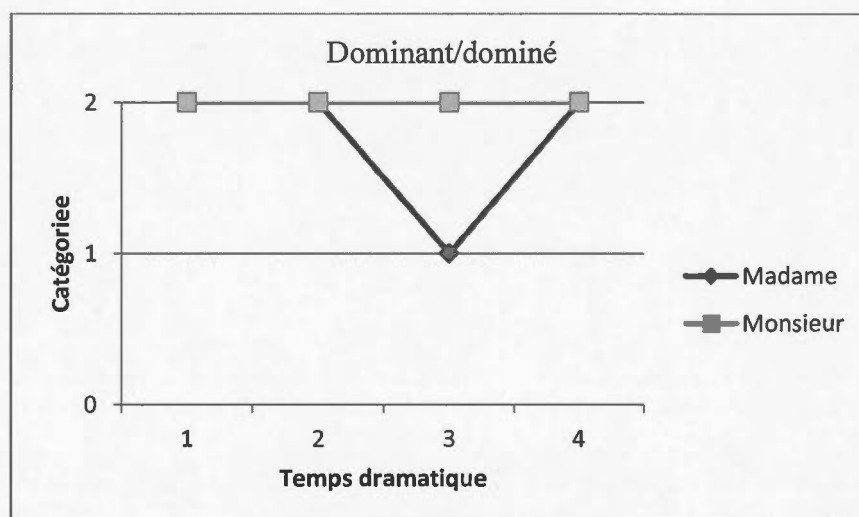
Légende : 1 = féminin; 2 = masculin.

Graphique 1.11 Genre



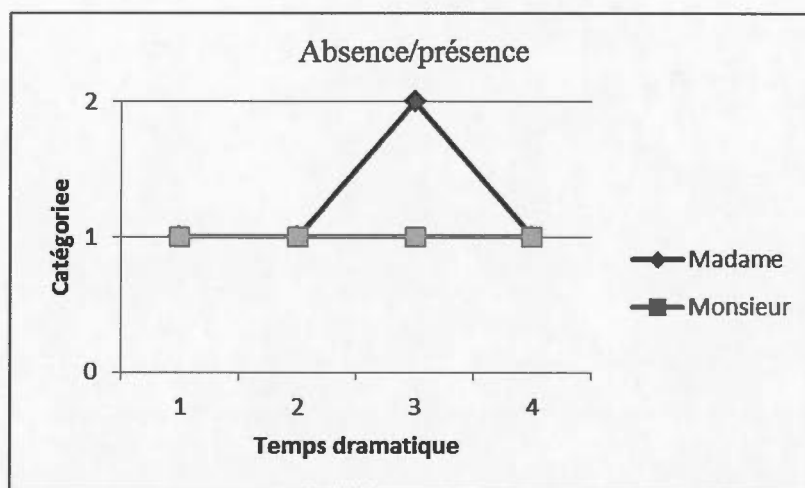
Légende : 1 = féminin; 2 = masculin.

Graphique 1.12 Dominant versus dominé



Légende : 1 = dominé; 2 = dominant.

Graphique 1.13 Absence versus présence

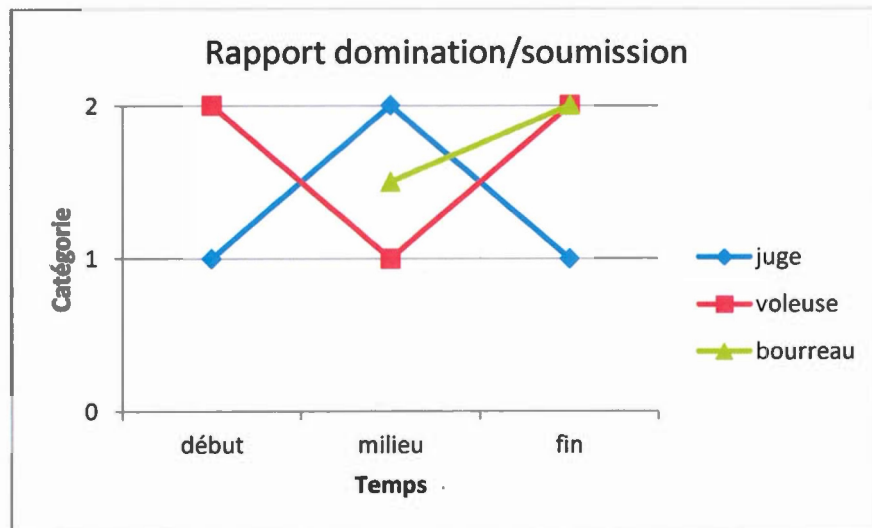


Légende : 1 = absence; 2 = présence.



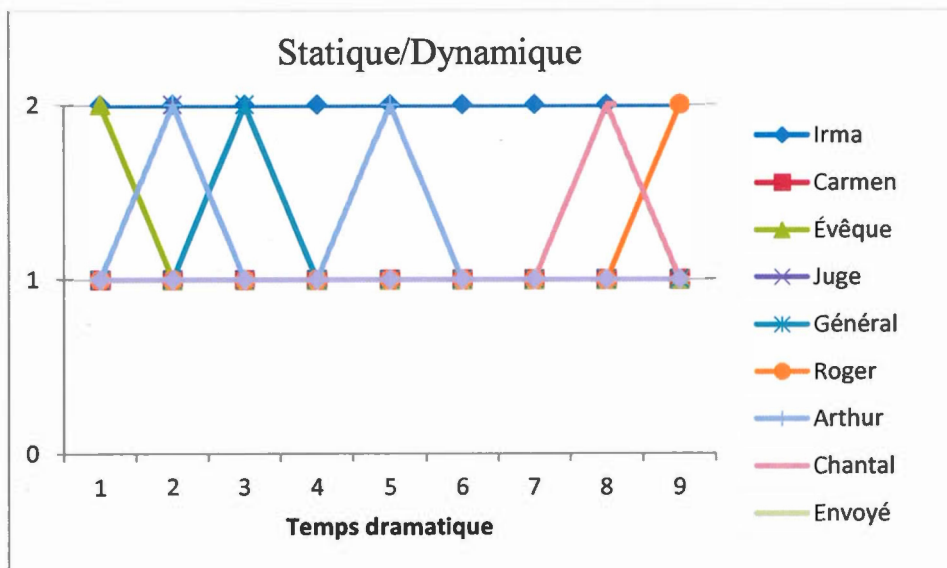
ANNEXE B  
GRAPHIQUES POUR LA PIÈCE LE BALCON

Tableau 2.2 Rapport domination versus soumission dans le deuxième tableau



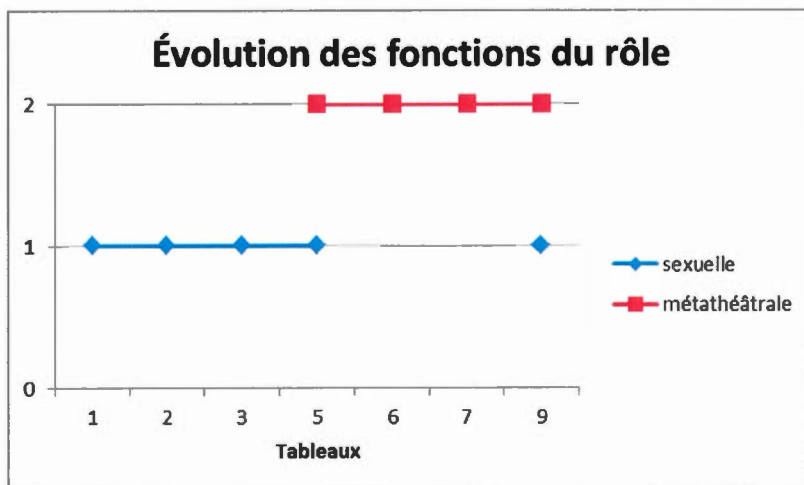
Légende : 1 = soumis; 2 = dominant.

Tableau graphique 2.3 Statique versus dynamique



Légende: 1 = statique; 2 = dynamique.

Tableau 2.4 Évolution des fonctions du rôle dans la pièce



Légende : 1 = sexuelle; 2 = métathéâtrale.