

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

PARIS III

UFR Littérature & linguistique françaises et latines



L'œuvre en fuite : oscillation et instabilité dans les récits de Jean Genet

Mémoire de Master 2 rédigé sous la direction de Marie-Hélène Boblet

par

Julien Jeusette

Année universitaire 2011-2012

N° étudiant : 21005171

9A, Boulevard Jourdan

75014 Paris

tél. : 01 40 78 74 10 73 06 – courriel : julienjeusette@hotmail.com

*Je fais toujours confiance à l'inquiétude et à l'instabilité
parce qu'elles sont signes de vie.*

Jean Genet

Sommaire

Introduction	4
Partie I : Illusion et imagination : un émerveillement éphémère	6
I. L’imaginaire comme subterfuge	6
a) “Peupler sa solitude” : imaginaire et émerveillement dans <i>Notre-Dame-des-Fleurs</i>	7
b) <i>Miracle de la Rose</i> et le filtre féerique de l’enfance	12
II. Logique de l’épuisement : de <i>Notre-dame-des-Fleurs</i> à <i>Journal du voleur</i>	16
a) <i>Miracle de la Rose</i> ou l’imaginaire fissuré	17
b) <i>Journal du voleur</i> ou l’ascèse apoétique	21
III. Fiction et immersion : l’illusionniste illusionné	28
a) Don Juan	29
b) ... ou Don Quichotte ?	32
c) La fiction : une conception en mouvement	35
Partie II : Les récits genétiens comme para-doxes	38
I. Instabilités du sujet : théâtralité et paraître	39
a) Le “par-être”	39
b) “Faire chevaucher des identités”	43
c) La vacuité essentielle	46
II. Mythe et sexualité : la question du genre	50
a) La virilité comme apparence	50
b) Normaliser pour mieux bouleverser	53
c) “Il” ou “Elle” ? Le français inquiet	56
III. Pompes funèbres irrecevables : Histoire et déconstruction	61
a) Une déconstruction des « mythes » historiques	63
b) L’oscillation en temps de guerre	66
c) Le narrateur versatile : “Je est un autre”	69
Partie III : L’éternel balancier : Genet l’imprenable	74
I. La trahison : une libération par le mouvement	77
a) Trahison et tradition	77
b) Trahison et fuite	79
c) L’utopie genétienne : une communauté impossible	82
II. L’écriture insaisissable	86
a) Feindre la “rhétorique” pour mieux “terroriser”	87
b) Oxymore et <i>pharmakon</i>	90
c) La poésie comme “épuisement du monde”	94
Conclusion	98
Postface : Pour une critique en mouvement	99
Bibliographie	101

Introduction

Les récits genétiens sont des vertiges tournoyants qui déstabilisent toute fixité, brisent les habitudes et trahissent les traditions. L'oeuvre ne se résout ni à la stabilité, ni au figement, états immobiles qui renvoient à l'ordre, au pouvoir, à l'oppression. Lors de ses multiples engagements en faveur des opprimés, l'auteur n'a jamais cessé de revendiquer que, si ceux-ci venaient à gagner leur lutte, il s'en *détournerait*. Genet n'est pas un révolutionnaire, mais un révolté au sens étymologique du terme : "révolter" vient du latin "voltare" qui signifie "tourner". Jacques Derrida, dans son livre intitulé *Glas*, pose face à face la pensée hégélienne et l'oeuvre de Genet. Il entend ainsi montrer que l'écrivain dépasse la dialectique hégélienne, puisque le balancement "thèse – antithèse" n'aboutit jamais à une "synthèse" dans son oeuvre. Nous nous proposons ainsi d'interroger l'oeuvre narrative de Genet dans une perspective critique alliant analyse interne des textes, sociocritique et philosophie dite "post-moderne". En partant du mouvement oscillatoire propre à ses récits, nous analyserons la manière dont le narrateur *fuit* la réalité carcérale, déstabilise la "doxa"¹ de son époque et rend son oeuvre insaisissable.

Le choix de ce sujet découle du fait qu'aucun critique n'a abordé l'analyse du mouvement de fuite (qui se manifeste à la fois thématiquement et formellement) dans l'ensemble des récits de Genet. Nous allons montrer comment cette oscillation inquiétante, ce refus constant de tout figement – qui traduit selon nous une volonté de liberté absolue –, confère à l'oeuvre genétienne toute sa puissance.

Notre corpus sera ainsi composé des récits suivants : *Notre Dame des Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Journal du Voleur* et *Pompes funèbres*. Nous avons choisi de laisser de côté *Querelle de Brest* par soucis de concision, mais aussi et surtout parce que ce texte est écrit à la troisième personne. Notre analyse portant en partie sur la manière dont le narrateur (se) met en scène, nous préférons centrer notre propos sur les récits dits "autofictionnels".

¹ « La doxa désigne l'ensemble des opinions et des modèles généralement admis comme normaux, et donc dominants, au sein d'une société à un moment donné. Le lieu commun, le stéréotype, les idées reçues font partie du discours doxique. Au grec *doxa* répond *paradoxa* qui signifie « en marge de l'opinion normale », dans Paul Aron et alii, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.162.

Dans une première partie intitulée *Illusion et imagination : un émerveillement éphémère*, nous envisagerons les récits genétiens du point de vue du narrateur, afin d'étudier la manière dont ce dernier, laissant libre cours à son imagination, file une intrigue romanesque afin d'échapper au monde carcéral. Nous étudierons ensuite les raisons pour lesquelles une logique de l'épuisement de cette faculté "d'invention" semble progressivement prendre le dessus de *Notre Dame des Fleurs* à *Journal du voleur*. Dans une approche plus générale, nous tenterons ensuite de dégager la conception genétienne de la fiction.

Dans la deuxième partie intitulée *Les récits genétiens comme para-doxes*, nous analyserons par le biais d'une approche sociocritique la manière dont les récits genétiens remettent en cause la "doxa". En raison de son mouvement oscillatoire permanent, l'oeuvre de Genet bouleverse tout ce qui est "arrêté". Elle est "en fuite" en raison de son refus de toute stabilité. Le premier point visera à étudier les personnages genétiens en relation avec la théâtralité et le "paraître" pour montrer comment il met en péril la conception d'une identité fixe, stable et indivisible. Nous étudierons ensuite, par le biais des *gender studies*, la manière dont l'écrivain, à travers ses personnages androgynes et son travail sur le langage, inquiète la société hétéronormée des années 1940 en s'érigeant contre la norme "naturelle" des genres. Un troisième point nous permettra d'aborder la déconstruction des mythes historiques d'après-guerre ainsi que la remise en cause de la lecture manichéiste de l'Histoire dans *Pompes funèbres*.

Dans une troisième et dernière partie intitulée *L'éternel balancier : Genet l'imprenable*, nous commenterons brièvement l'approche derridienne de l'oeuvre de Genet, pour étudier ensuite, en deux parties, les moyens que l'auteur met en place pour rendre son oeuvre *imprenable, insaisissable*. Nous envisagerons tout d'abord le désir récurrent de trahison du narrateur, en essayant de comprendre pourquoi il cherche à se libérer "des liens du monde". Dans un deuxième point, nous analyserons plus particulièrement le style de Genet en montrant la manière dont il détourne la langue littéraire "classique", et égare son lecteur en brouillant le sens des phrases et des mots.

Partie I : Illusion et imagination : un émerveillement éphémère

Dans cette première partie intitulée *Illusion et imagination : un émerveillement éphémère*, nous étudierons les récits genétiens par rapport à ce qu'on pourrait appeler les "illusions" du texte. Dans une première partie, nous analyserons l'imagination et le fantasme du narrateur en relation avec la création fictionnelle comme moyen de fuir la prison dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose*. Dans une seconde partie intitulée *Logique de l'épuisement*, nous étudierons la relation entre la tendance à l'épuisement de la "poésie" et la faculté créatrice, afin de comprendre le désintérêt croissant pour l'imaginaire dans *Journal du Voleur*. Enfin, dans une dernière partie, nous tenterons de dégager la conception de la fiction de l'auteur, à travers les notions "d'illusion" et "d'imposture".

I. L'imaginaire comme subterfuge²

L'imagination est une caractéristique majeure des deux premiers récits genétiens, *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* : non seulement le narrateur se met en scène imaginant des fables, mais les personnages créés dans ces fables (Divine, Notre-Dame) sont eux-mêmes dotés d'une faculté créatrice propre. L'imagination sous-tend l'acte de création. Le narrateur, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, vit dans un espace-temps (une cellule de prison) où l'émerveillement est difficilement envisageable. Il va dès lors inventer pour lui et, de manière secondaire, pour le lecteur, un "univers fictionnel" lui permettant de s'extraire de son réel carcéral ; dans un entretien avec B. Poirot-Delpech, l'auteur explique : "Moi, il me semble que, puisque tous mes livres ont été écrits en prison, je les ai écrits pour sortir de prison. Sorti de prison, l'écriture n'avait plus de raison d'être. Mes livres m'ont fait sortir de taule, mais après, quoi dire ?"³. Nous allons étudier la création et l'imaginaire comme moyens de "sortir de prison" à un niveau interne au texte, en

² Nous ne prendrons pas en compte *Pompes funèbres* dans cette partie sur l'imagination car, si le narrateur trompe le lecteur en sautant brusquement d'une temporalité à l'autre ou d'un personnage à l'autre, la fonction de l'imaginaire est nettement différente. Le « pré-texte » est plus grave puisque le récit est écrit en réponse à la mort de l'amant du narrateur, Jean Decarnin. La création a donc plutôt une vertu cathartique qu'échappatoire au sens où nous allons l'analyser (d'autant plus que le narrateur n'est plus en prison).

³ <http://www.heimdallr.ch/Art/genetF.html> (4/4/2012)

montrant que le *narrateur* crée des fables (qui constituent ainsi des mises en abyme dans le récit) pour vivre dans un monde autre.

Notre raisonnement sera structuré en deux sous-parties, la première traitant de l'émerveillement en relation avec l'imaginaire dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la deuxième analysant l'imaginaire comme "filtre féerique" déformant la perception du réel dans *Miracle de la Rose*.

a) "Peupler sa solitude" : imaginaire et émerveillement dans *Notre-Dame-des-Fleurs*

Moteur de la fiction, l'énergie imaginative entretient avec l'érotisme un lien très fort dans les deux premiers récits puisque, comme nous allons le voir, imaginer signifie avant tout fantasmer pour le narrateur. Afin d'étudier cette création fictionnelle qui prend source dans le fantasme, nous allons interroger plus particulièrement l'incipit de *Notre-dame-des-Fleurs*. Le narrateur s'y met en scène imaginant un "univers fictionnel" à partir de photographies de criminels collées aux murs de sa cellule : "[...] j'ai pu avoir une vingtaine de photographies et je les ai collées avec de la mie de pain mâchée au dos du règlement cartonné qui pend au mur"⁴. Ces photographies, qui représentent pour la plupart des criminels hors-la-loi, sont collées de manière symbolique sur l'envers du règlement de prison, règlement qui renvoie d'une part à la Loi et, d'autre part, à la rigidité rationnelle de l'incarcération du narrateur. L'action de renverser cette "écriture-pouvoir" qui dicte les règles réduisant à néant toute liberté, fait apparaître un foisonnement d'images, libératrices dans la mesure où elles constituent un point de départ pour l'imagination qui devient ainsi l'envers de la rigidité de la Loi, et le moyen d'échapper à la réalité quotidienne. Ces images – et par celles-ci, l'imaginaire –, ouvrent une fenêtre non pas sur l'extérieur, mais sur l'intériorité du narrateur qui, invertissant le règlement, fuit dans un monde autre. Au niveau de l'écrivain, on peut noter que l'écriture-pouvoir de la prison, conventionnelle et universelle, est renversée pour permettre la naissance d'une écriture-liberté, inédite et personnelle.

⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 2010, p.15. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation suivante pour citer ce livre : *NDF*.

Deux visions de la prison – correspondant à deux temporalités différentes, le jour et la nuit – sont ainsi cristallisées dans ce règlement pervers. Le jour, temps de la lumière crue de “l’ampoule électrique” qui permet à l’œil du surveillant de *tout voir*⁵, correspond à une candide probité : “Le jour, je vaque à mes petits soins. Je suis la ménagère attentive à ce qu’une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet. Mais la nuit !” (*NDF*, 15). Les termes “ménagère” et “parquet” laissent entendre une connotation sinon de confort bourgeois, du moins de bienséance ; cette vision de la prison correspond à celle qu’en veut donner le pouvoir public : un lieu de déréliction certes, mais surtout un lieu où les règles, établies rationnellement, sont observées méticuleusement afin de remettre le détenu dans le droit chemin. Le jour correspond donc à l’observation stricte du règlement pour le narrateur.

“Le soir, comme vous ouvrez votre fenêtre sur la rue, je tourne vers moi l’envers du règlement” (*NDF*, 14). Ces hommes photographiés, “les plus purement criminels” (*NDF*, 14), sont pour le narrateur les faces cachées et envoûtantes de la sécheresse de la prison : retournant le règlement dès l’extinction des feux, le narrateur pervertit la Loi en lui substituant des *images* glorifiant des criminels qu’elle s’évertue à briser. Face à cette écriture-pouvoir, performative, carrée comme l’agencement d’une cellule, les images – photographies et figures de style –, permettent à l’imagination de se déployer : c’est à partir des photographies que le narrateur fabrique un récit. Dernier rempart de la liberté, l’imagination, “fenêtre sur la rue”, permet au narrateur d’échapper aux surveillants et à sa cellule, puisque l’intériorité du prisonnier reste impénétrable.

En partant d’images concrètes et en se détachant de la perception visuelle, l’imagination s’évade dans des régions intérieures: c’est bien la nuit, temps de l’invisible, qu’a lieu cette “effraction” (et cette infraction au règlement). L’interdit que semble constituer l’imagination sous-tend un interdit corollaire, également du côté de l’invisible, du secret, du caché, à savoir le plaisir érotique :

La crainte du surveillant qui peut allumer tout à coup l’ampoule électrique et qui passe sa tête par le guichet découpé dans la porte, m’oblige à des précautions sordides afin que le froissement des draps ne signale pas mon plaisir [...]. (*NDF*, 15).

⁵ Dans *Surveiller et punir*, M. Foucault parle de « panoptisme ».

Le plaisir est interdit parce qu'il est subversif, ce qui est d'autant plus vrai en prison, lieu destiné à punir en interdisant au détenu toute forme de plaisir. À travers la salive des miettes de pain qu'il utilise pour coller les photographies à l'envers du règlement, le narrateur entretient déjà – et toujours – un lien érotique avec ses (futurs) personnages ; la tension érotique naît ainsi du lien entre interdit (*l'envers* du règlement) et fantasme (les photographies), lien qu'établit concrètement le narrateur par le biais de sa salive. Cette tension entre visible et invisible, montré et caché, est exacerbée par la "crainte" d'être découvert à tout instant, crainte qui nécessite des "précautions sordides" ne pouvant qu'augmenter le désir du narrateur, puisqu'il est retardé, empêché.

Pour Bataille, l'érotisme est un au-delà "qui ne nous est accessible qu'à une condition : que nous sortions, pour nous retrancher dans la solitude, du monde où nous sommes actuellement"⁶. La nuit serait ici le temps sacré où l'interdit est transgressé, l'ordre carcéral rationnel subverti au profit d'une échappée solitaire dans l'imaginaire fantasmatique. L'imagination naît d'une tension érotique dans ce récit, puisque le narrateur nous dit : "La nuit, je les aime et mon amour les anime" (*NDF*, 15, nous soulignons). Le fantasme fonde – et justifie en quelque sorte – l'élan imaginaire chez Genet ; en tant que mise en scène imaginaire de désirs, le fantasme dépasse pourtant la simple scène érotique. L'énergie fictionnelle débouche sur un véritable récit :

À l'aide donc de mes amants inconnus, je vais écrire une histoire. Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme des feuilles mortes, pour fumer mon récit. (*NDF*, 16)

Le fantasme propose à l'imagination une dépense d'énergie intense mais brève dans la durée – le temps de la jouissance. L'émerveillement ne peut donc durer puisque l'aboutissement du fantasme conduit à l'effondrement de la construction imaginaire. Si le fantasme est premier, s'il pré-existe à la fable en la rendant possible, l'affirmation de certains critiques selon lesquels *Notre-Dame-des-Fleurs* ne serait qu'une longue masturbation d'un homme en captivité n'est pas tenable. La durée de la mise en abyme prend de l'ampleur à mesure que le récit avance (plutôt que progresse), signe selon nous d'un certain émerveillement devant le pouvoir de cette

⁶ Bataille, *L'Érotisme*, Œuvres complètes, t. X, Gallimard, Paris p.246.

fiction qui, tout en restant ancrée dans un érotisme latent, se détache de l'intensité foudroyante du fantasme. Ce que le narrateur découvre par la mise en scène de ses désirs, il semble vouloir le faire durer, "s'immerger"⁷ de plus en plus longtemps dans cet "univers fictionnel".

Dès lors que le narrateur connaît l'enchantement devant ce pouvoir échappatoire de la fiction, la recherche du plaisir sexuel devient "plaisir du texte"⁸, en ce qu'il "joue" avec le langage afin d'élaborer un récit fictionnel mental. Certes, c'est à partir des fantasmes que naît la fiction nocturne, mais le narrateur poursuit sa création hors des sphères du simple plaisir sexuel. Par la suite, la plongée dans l'imaginaire surviendra d'ailleurs durant la journée :

Le gardien-chef, pour nos étrennes, nous a donné à chacun un petit cornet de vingt grammes de gros sel. Trois heures après midi. Il pleut derrière les barreaux depuis hier et il fait du vent. Je me laisse aller comme au fond d'un océan, au fond d'un quartier sombre, de maisons dures et opaques, mais assez légères, car la matière du souvenir est poreuse. Le grenier que Divine a habité si longtemps est au sommet d'une de ces maisons. (NDF, 18)

Le narrateur "se laisse aller" et, à la faveur de la pluie qui ne cesse de tomber, accepte de se noyer dans la vague obscurité du "souvenir" ; il quitte le monde matériel de la prison pour la légèreté – avant tout *physique*, le "souvenir" n'excluant pas la gravité – du monde de Divine. Bachelard écrit dans *Poétique de la rêverie* : "L'imagination tente un avenir. Elle est d'abord facteur d'imprudence qui nous détache des lourdes stabilités"⁹. On peut retrouver dans la faculté créatrice de Genet l'idée bachelardienne du "rêveur de mots" : "Je suis, en effet, un rêveur de mots, un rêveur de mots écrits. Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. Les syllabes du mot se mettent à s'agiter [...]"¹⁰. On connaît l'importance des noms propres dans l'oeuvre de Genet : "Mimosa I, Mimosa II, Mimosa mi-IV, Première Communion, Angela, Monseigneur, Castagnette, Régine, une foule enfin, une litanie encore longue d'êtres qui sont des noms éclatés [...]" (NDF, 19). La série de noms, ayant un caractère presque incantatoire, une vertu enchanteresse, entend avant tout provoquer des rêveries de mots puisque que la plupart de ces personnages ne seront jamais plus évoqués dans le

⁷ Pour Jean-Marie Schaeffer, « la fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers [...] », dans *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1999, p.206.

⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1982.

⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2010, p.7.

¹⁰ *Ibid.*, p.15.

récit : ces êtres “*sont* des noms éclatés”. Cette série poétique de noms sans référents, qui témoigne de la prédominance du signifiant pour Genet, illustre qu’une des visées de l’écriture découlant de l’imagination est l’enchantement : le narrateur dit “composer cette histoire d’enfant [...] pour l’enchantement de [sa] cellule (je veux dire que grâce à elle ma cellule sera enchantée)” (*NDF*, 17).

Si la fiction enchante, elle permet aussi au détenu, comme le dirait Baudelaire, de “peupler sa solitude”¹¹. À l’intérieur de la mise en abyme, le narrateur met en scène cette nécessité de la création pour remédier à la solitude : Divine, lorsqu’elle est seule, éprouve le besoin, à l’instar du narrateur, de s’imaginer un amant fictionnel :

Et, pour plus de sûreté, elle inventa Marchetti. Elle eut vite fait de lui choisir un physique, car elle possédait dans son imagination secrète de fille isolée, pour ses nuits, une réserve de cuisses, de bras, de torses, de visages, de cheveux, de dents, de nuques, de genoux, et savait les assembler” (*NDF*, 80).

C’est le travail du romancier qui est ici représenté de manière allégorique : afin de rendre moins âpre sa solitude, Divine crée un corps, Marchetti. Ce bref extrait rappelle les deux premières parties de la rhétorique antique : afin de créer le personnage, Divine puise dans sa “réserve” imaginaire (*inventio*) diverses parties corporelles morcellées et, après les avoir choisies, les *dispose* – elle “savait les assembler” (*dispositio*). Le tout forme un tout organique – le corps de Marchetti –, mais qui prend pour le lecteur la forme d’un texte rédigé (*elocutio*).

Genet, souvent perçu par la critique comme un écrivain “égoïste”, témoigne pourtant d’une nécessité anthropologique de remédier à la solitude ; si l’ouverture “réelle” à autrui est impossible, elle se fera intérieurement, par le biais de l’imaginaire. En permettant au rêveur de “peupler sa solitude” – au risque de tomber dans la psychose schizophrénique –, l’imaginaire garantit une certaine “sûreté” à Divine, mais également au narrateur incarcéré. C. Dahan, dans sa thèse sur Genet, écrit que “la représentation imaginaire métamorphose toute absence en présence”¹². Au début du récit, le narrateur fantasme sur des photographies de criminels afin de les présentifier, mais le goût de “fabriquer” un récit prend le dessus : après la jouissance, la fabulation se poursuit. Pris par cette énergie de la fable, le narrateur, entraîné par sa propre construction, devient alors le Dieu d’un “univers fictionnel” à la troisième

¹¹ Charles Baudelaire, « Les foules » dans *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006, p.127.

¹² Chantal Dahan, *Jean Genet : le captif imaginaire*, Thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1989, p.103.

personne. Au fur et à mesure du récit, les incursions du présent d'écriture du narrateur se font plus sporadiques, comme si ce dernier était enchanté par sa création au point de devenir semblable au lecteur qui ne peut se résoudre à éteindre sa lampe de chevet jusque tard dans la nuit.

b) Miracle de la Rose et le filtre féerique de l'enfance

Miracle de la Rose s'ouvre avec l'arrivée du narrateur, Jean Genet, à la Centrale de Fontevault. Incarcéré, il va chercher, comme dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, un échappatoire à la prison. Toutefois, contrairement au narrateur du premier récit qui fuit le monde carcéral par la création d'un "univers fictionnel", dans *Miracle de la Rose*, le narrateur va explorer ses souvenirs, les entortillant à un imaginaire souvent fantasmatique. Ce récit s'apparente ainsi à une fuite dans la féerie de l'enfance, fuite qui aura également des incidences sur son présent carcéral. Le narrateur cherche, par l'imaginaire, à recouvrer un émerveillement paradoxalement libérateur puisque ses souvenirs le renvoient à la Colonie de Mettray, qui n'est rien moins qu'un "baigne d'enfants"¹³.

Nous allons nous intéresser à la naissance de cet émerveillement dans les premières pages du récit, émerveillement qui ne survient plus devant la création d'univers fictionnels contenant des personnages fabuleux comme dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, mais devant la réminiscence et la réorganisation imaginaire des souvenirs d'enfance de Mettray. Lors de son arrivée à la Centrale, le narrateur semble toutefois gagné par un certain désenchantement¹⁴. La cause de cette dysphorie semble être la "destruction" de la Colonie¹⁵ où il passa son enfance et adolescence, puisqu'il dit, pensant à Mettray : "Ce seul souvenir me cause, à l'intérieur de ma désolation, un surcroît de désolation, un bourdon terrible de savoir mort ce monde enfantin" (*MR*, 21). La destruction de Mettray va ainsi de pair avec le tarissement momentané de la

¹³ Jean Genet, *Miracle de la Rose*, Paris, Gallimard, 2010. p.51. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation suivante pour citer ce livre.

¹⁴ Nous traiterons plus amplement cette idée de désenchantement dans la partie suivante, *Logique de l'épuisement*.

¹⁵ "Mettray — both one of the best known and, allegedly, one of the most abusive of the children's penal colonies — was so devastated by Alexis Danan's 1930's *Paris Soir* press campaign that it was forced to close its doors in 1939, a good six years before the official abolition of the other children's penal colonies", Kadji Amin, « Spectral mourning and carcéral masculinities », in *French Studies*, Vol. LXV, No. 2, pp.200-211.

faculté enchanteresse qu'est l'imagination : "Mon enfance était morte et, avec elle, en moi, les puissances poétiques. Je n'espérais plus que la prison demeurât ce qu'elle fut longtemps, un monde fabuleux" (MR, 35). En cherchant à revivre son enfance, le narrateur vise à rétablir un "filtre féerique" lui permettant à nouveau de percevoir le monde de la prison comme un "monde fabuleux".

C'est d'abord le désir du narrateur pour le personnage d'Harcamone qui entraîne un regain "d'émerveillement". En effet, lorsque le narrateur arrive à la Centrale de Fontevrault, il apprend que le détenu y attend sa condamnation à mort. Outre la puissance érotique de ce statut pour le narrateur – statut auquel tous les détenus tendraient –, Harcamone était déjà un "roi" (MR, 126) de virilité dans la Colonie de Mettray. Son nom mystérieux est ainsi l'anagramme de "a-monarque" : le personnage est donc un Roi qui, de par le "a privatif", porte en lui sa décapitation future. À Fontevrault, il devient le symbole même d'une virilité surnaturelle qui subjugué le narrateur :

Quand j'eus quitté mes effets, le costume pénal de drap brun me fut une robe d'innocence que je revêtis pour vivre aux côtés, sous le toit même de l'assassin. Je vécus, tremblant comme un voleur, de longs jours, dans un émerveillement qu'aucune des préoccupations quotidiennes les plus basses n'arrivait à détruire [...]. (MR, 18)

Le monde de la prison redevient ici un "monde fabuleux", ce qui signifie que la perception du réel est altérée par l'imaginaire. Le "costume pénal de drap brun" se transforme dans l'esprit du narrateur en "robe d'innocence", transformation sans doute motivée par le "drap brun" qui évoque la bure des moines – Fontevrault est en fait une ancienne "abbaye" (MR, 9). Cette robe d'innocence, renvoyant à l'état de "celui qui n'est pas souillé par le mal"¹⁶, féminise le narrateur par rapport à la virilité¹⁷ de l'assassin : une *robe* est substituée métaphoriquement au "costume" de forçat. Il tend à devenir une "abbesse fille de France" (MR, 9) qui prend le voile "pour vivre aux côtés, sous le toit" de son Dieu, l'assassin Harcamone. Cette robe imaginaire qui lui permet de n'être pas "souillé par le mal" est un renversement typiquement génétien puisqu'une fonction du "costume pénal" est justement d'isoler

¹⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/robe> (4/4/2012)

¹⁷ Chez Genet, la sexualité est basée sur un système de complétude, visant à établir un équilibre entre féminité et virilité. Un homme « féminin » s'éprendra ainsi d'un homme « viril ». Nous étudierons plus particulièrement ces idées dans la Partie II b), « la question du genre ».

le forçat du monde du “Bien” (notons enfin que le thème majeur de la “sainteté” inversée est ici esquissée).

Dans ce passage surgit “l’émerveillement”, qui équivaut ici à une fébrilité (“tremblant”) où s’entremêlent divers sentiments synthétisés par les connotations érotiques de “voleur” : tension et désir (de “dé-rober” – enlever sa robe) d’une part, anxiété et peur (d’être “pris” – au sens commun et sexuel) d’autre part. La trivialité du réel est annulée au profit d’un imaginaire émerveillant, qui permet au narrateur de vivre dans ce monde fabuleux “qu’aucune des préoccupations quotidiennes les plus basses n’arrivait à détruire”. L’émerveillement face à l’idée d’Harcamone surgit non seulement du désir érotique pour l’assassin, mais également du fait que ce dernier est, au début du récit, l’unique lien avec le paradis perdu de son enfance : “seul, Harcamone avait été avec moi à Mettray, mais il restait invisible, dans la cellule des condamnés à mort” (*MR*, 19).

Harcamone invisible (cette absence qui fonde le désir conduit le narrateur à imaginer des apparitions fantas(ma)tiques de ce personnage), c’est finalement la rencontre d’un autre détenu qui permet définitivement au narrateur de voir renaître ses souvenirs d’enfance : “la rencontre de Bulkaen redonne vie à des charmes sommeillants [...]” (*MR*, 36). La présence de Bulkaen à Fontevault permet ainsi au narrateur de retrouver “en un autre qu’en [lui] le souvenir de Mettray” (*MR*, 87).

Il fallait que j’aime ma Colonie pour que jusqu’à présent son influence me nimbe encore. J’entends – et du plus loin de ma mémoire, qu’elle est un *espace précis du temps* mais qu’elle irradie – que ce *passé présent* rayonne une buée sombre, faite surtout, je le crois, de notre souffrance, qui est mon auréole et vers laquelle je me tourne, dans la ouate de qui souvent j’oublie le présent (*MR*, 150).

Cet extrait à l’indicatif présent témoigne du pouvoir surnaturel de Mettray. Bien plus que le souvenir d’un espace matériel (“du plus loin de ma mémoire”), Mettray est pour Genet un temps passé qui, résistant à l’oubli, “irradie”, “rayonne” jusque dans son présent. Ce “passé présent” vers lequel “se tourne” le narrateur fait aussi référence à ses amours et désirs d’enfance : Bulkaen, Divers et Harcamone, personnages qui ont partagé son enfance à Mettray. Rejoignant le hors-temps de la rêverie et du souvenir, le narrateur “oublie le présent” de Fontevault pour accéder à un temps mythique qui n’est autre que celui de son enfance. Cette atemporalité, qui représente une sorte d’idéal pour Genet (la “ouate”) malgré la “souffrance” qu’elle

implique, est révélée par la comparaison de Mettray à “une terre épargnée lors d’un engloutissement très ancien, une sorte d’Atlantide [...]” (*MR*, p.77). C’est grâce à l’imagination que cette terre enfouie qui va refaire surface ; le narrateur de la Centrale va ainsi “revivre [ses] instants de Mettray” (*MR*, 45).

Cette volonté d’imaginer, à partir d’une plongée dans des souvenirs intenses parce que fragmentaires (“instants”), est sans conteste liée au désir. Selon le narrateur, le rapport de domination virile “Centrale – Colonie” est brisé puisque Mettray est vidé de ses “enfants”. Fontevault était en effet l’objet d’amour de Mettray, puisque la Centrale “fut, lors de mon séjour à la Colonie de Mettray, le sanctuaire vers quoi montaient les rêves de notre enfance” (*MR*,9). La Colonie détruite, le narrateur se désole : “pour qui Fontevault bande-t-elle ?” (*MR*, 124). Afin de bien comprendre cette idée, il faut savoir que, dans la poétique de Genet, la virilité confère à l’homme “dur” le droit de posséder l’homme “féminin”. Une nuit, à Mettray, le narrateur adolescent se réveille et surprend son compagnon Villeroy qui revient d’une rencontre avec un détenu de Fontevault ; à ce moment précis, le narrateur effaré comprend que son “marle” n’a ce statut de puissant qu’à Mettray et qu’un détenu de la Centrale, plus viril, peut ainsi le posséder : “Mon homme, mon dur, mon mec, celui qui m’embrassait et me donnait son parfum, se laissait embrasser, caresser par un marle plus puissant. Un casseur l’avait embrassé !” (p.285). Mettray détruite, il ne reste plus au narrateur qu’à chercher à devenir objet de désir à l’intérieur même de la Centrale – non seulement l’enfance est regrettée, mais également la fin de la relation de désir dominant-dominé liant la Colonie à la Centrale.

Le désenchantement consécutif à la destruction de Mettray va donc rapidement être déjoué par le désir érotique, fondateur des échappées imaginaires comme nous l’avons montré dans le point précédent. Conjonction du désir et de l’imaginaire, le fantasme est une fuite : il permet au narrateur de s’échapper hors du “présent” de la Centrale, en le déformant. Grâce à des anciens détenus de Mettray, Genet retrouve goût à la vie carcérale : il “présente Bulkaen comme un libérateur” (*MR*, 150), non pas de l’emprisonnement – ce dernier meurt d’ailleurs en tentant une évasion –, mais bien du souvenir de Mettray, ce “monde fabuleux” (*MR*, 35) dans la “ouate” (*MR*, 150) duquel le narrateur se réfugie. Présenter ce personnage en libérateur est une métaphore qui témoigne du fait que le désir, chez Genet, conduit à une libération des chaînes du présent par l’imaginaire, qui agit comme un filtre

poétique altérant la perception du réel. L'espace-temps de la captivité se renverse dès lors en "univers fictionnel" de liberté hors-la-loi commandé par le désir et fabriqué par l'imagination. Suite à sa rencontre avec Bulkaen, le narrateur perçoit à nouveau le monde carcéral comme un "monde fabuleux".

Je vais tenter d'écrire ce que me fut Harcamone et, à travers lui, ce que me furent Divers, et Bulkaen surtout que j'aime encore qui m'indique finalement mon destin. [...] Par Harcamone, Divers et Bulkaen, je vais retrouver la Colonie pénitentiaire abolie, le bague d'enfants détruit. (*MR*, 20)

L'écriture, qui permet d'entortiller passé et présent par le biais de l'imaginaire, conduira le narrateur à donner vie, à travers son désir pour Bulkaen et Harcamone, aux "charmes sommeillants" de Mettray enfouis au plus profond de lui-même. Comme dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'imagination est ici une force vitale qui met en branle un monde fabuleux ou une terre enfouie. Le désir, chez Genet, est bien l'impulsion qui soulève les souffles de l'imaginaire. Dans *Miracle de la Rose*, la réminiscence en passe par un érotisme corporel et s'en détache ensuite, non pas pour créer une fable "autonome" (comme l'histoire de Divine), mais pour permettre au narrateur de s'immerger dans ses souvenirs, et de s'émerveiller à nouveau devant la "féerie" de la prison.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose*, le narrateur fuit la lourdeur incommensurable de la prison par le biais de l'imaginaire et se libère ainsi des chaînes de "l'ici-bas". Remède à la solitude, "l'immersion"¹⁸ dans un monde *autre* permet l'enchantement qui en passe par un adieu au réel. Ces deux récits peuvent être considérés comme des hommages à l'énergie de l'imagination qui permet au narrateur de vivre dans la légèreté d'un monde "féérique" : "le pays des Chimères – seul digne d'être habité" (*NDF*, 122). Ils s'opposent en cela à *Journal du voleur* – bien que quelques "pannes" d'imagination semblent guetter le narrateur des deux premiers récits par endroits. Nous allons désormais étudier cette tendance croissante au désenchantement, à l'épuisement de la faculté de fabulation du narrateur.

II. Logique de l'épuisement : de *Notre-dame-des-Fleurs* à *Journal du voleur*

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.156.

Cette deuxième partie visera à montrer comment, dans *Journal du voleur*, semble se substituer au dynamisme de l’imaginaire relevé dans *Notre-dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* une logique de l’épuisement. Notre approche sera, ici encore, interne à la fable : nous étudierons non pas l’auteur – qui produit une oeuvre fictionnelle extrêmement féconde durant les années 1944 à 1947 – mais le narrateur en tant que créateur (ou non) de fiction. Il est toutefois important de noter que *Journal du voleur* marque la fin d’un cycle pour l’auteur : “bien que 1947 ait été, dans sa vie d’écrivain, l’année de plus forte publication, Genet était, ironie du sort, déjà entré dans une longue période de stérilité qui devait durer près de huit ans [...]”¹⁹. Afin de montrer la tendance croissante à l’épuisement durant cette intense période artistique, nous nous pencherons d’une part sur les tendances momentanées au désenchantement dans le deuxième récit de Genet, *Miracle de la Rose*, et d’autre part sur *Journal du Voleur* qui s’apparente, comme nous allons le montrer, à une déception face à la féerie et à la création fictionnelle.

a) *Miracle de la Rose* ou l’imaginaire fissuré

Comme nous l’avons montré précédemment dans *L’imaginaire comme subterfuge*, le narrateur de *Notre-Dame-des Fleurs* crée allègrement, à partir de sa réclusion cellulaire, un “univers fictionnel” dans lequel il se laisse immerger. Cette création imaginaire suscite un véritable élan dynamique qui conduit le narrateur à concevoir des personnages imaginant eux-mêmes, en raison de leur solitude, des personnages imaginaires. Ces rêveries s’apparentant à une “féerie” émerveillante – le terme apparaît à de nombreuses reprises dans le texte –, Genet en vient très rapidement à renier cet aspect majeur de son oeuvre première : « en 1943 à propos de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet se reproche déjà comme fautes “de taille”, [...] son “emphase”, son “lyrisme enfantin”, “enfin un ton insupportable, prétentieux et criard”»²⁰. Ce sévère jugement de l’auteur ne le conduit pourtant pas à rejeter immédiatement ce que l’on pourrait qualifier “d’enthousiasme textuel”, puisque

¹⁹ Edmund White, préface de *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. “blanche”, p.12.

²⁰ Pierre-Marie Héron, *Journal du Voleur de Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque », 2004, p.101.

Miracle de la Rose, qui paraît deux ans plus tard, constitue encore en majeure partie un émerveillement devant la puissance de l’imaginaire.

Il est toutefois notable que, dans ce deuxième récit, l’instance narrative affirme moins une posture créatrice de type *ex nihilo* que dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, puisque c’est à partir de souvenirs d’enfance mêlés à des désirs adultes que le narrateur s’évade dans l’imaginaire et recrée la “féerie” de Mettray. Alors que, dans le premier récit, le narrateur forge – apparemment de toutes pièces – un « univers fictionnel », le pouvoir imaginatif semble amoindri dans *Miracle de la Rose* puisque la « féerie », qui serait constitutive de son enfance à Mettray, n’est « que » re-création dans la Centrale de Fontevault. Aussi, certains extraits du texte – du moins avant la rencontre du narrateur avec le personnage de Bulkaen – semblent annoncer une tendance dysphorique qui s’emparera de *Journal du Voleur*. Dans le passage suivant, le narrateur de *Miracle de la Rose* entrevoit, avec une lucidité glaciale, la prison dénuée de tout embellissement imaginaire et poétique :

Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle. Les détenus ne sont que de pauvres gars aux dents rongées par le scorbut, courbés par la maladie, crachant, crachotant, toussant. [...] Ils puent. Ils ne sont plus que l’outrageante caricature des beaux criminels que j’y voyais quand j’avais vingt ans [...] (MR, 43).

Ces “ornements sacrés” dont parle le narrateur, c’est le filtre poétique de l’imaginaire qui enchantait la prison comme par magie. Dès lors que ses yeux s’ouvrent “à la vision habituelle du monde” (MR, 35), il en vient à percevoir la prison à la manière de “n’importe quel voyou” (MR, 35), c’est-à-dire comme un monde clos et trivial. Le décalage de la vision du narrateur qui a trente ans, par rapport à l’image qu’il avait des criminels lorsqu’il était plus jeune, témoigne d’un certain recul de la faculté imaginaire, comme il le constate plus haut :

Maintenant, j’étais un homme, un affranchi. Les gosses et les macs carrés, les enfants du malheur à la bouche amère et aux yeux terribles, ils ne me furent plus d’aucune utilité. Je fus seul. Tout fut absent des prisons, même la solitude. Ainsi diminue mon intérêt pour les romans d’aventures dans la mesure où je n’arrive plus à m’imaginer sérieusement être le héros lui-même ou dans ses situations (MR, 42).

Le narrateur fait le constat amer de ce que l’on pourrait appeler une “panne d’imagination” : les romans d’aventures n’ont plus aucun effet sur lui. Cette “panne” a pour conséquence momentanée que le narrateur ne parvient plus à voir le réel de la

prison avec le regard féérique propre à *Notre-Dame-des-Fleurs* : “[...] je voudrais vous adresser, du fond de ma prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus. Aucun autre passe-temps n’est meilleur” (*NDF*, 204).

Cette suspension de la faculté imaginaire est en lien avec ce que l’on pourrait appeler, dans *Miracle de la Rose*, le devenir-homme du narrateur. Il convient ici de s’interroger brièvement sur l’opposition entre l’homme et l’enfant dans l’oeuvre de Genet :

L’exacte vision qui faisait de moi un homme, c’est-à-dire un être vivant uniquement sur terre, correspondait avec ceci que semblait cesser ma féminité ou l’ambiguïté et le flou de mes désirs mâles [...]. Dès que j’acquis une virilité totale – ou, pour être plus exact, dès que je devins mâle – les voyous perdirent leur prestige” (*MR*, 36).

L’enfance est tout d’abord liée à la rêverie, au “flou” – à l’indéterminé –, alors que l’homme est du côté de la “terre”, du rationnel, du défini. L’enfant, s’il devient homme, perd donc au cours de sa transformation la “faculté poétique” : la perception du réel devient “transparente”, les voyous “perdent leur prestige”. Puisque la virilité sous-tend un “désenchantement” au sens de “perte de la faculté de poétique”, le statut d’homme accordé au narrateur malgré lui par la destruction de la Colonie (qui était, rappelons-le, symbole de son enfance), le conduit à la désolation – il en vient à percevoir la réalité sans le “filtre” de l’imagination. À l’instar de Bachelard, Genet oppose le monde de l’enfance, essentiellement “ludique” et poétique, au monde “sérieux”, platement réel, des adultes :

Dès que l’enfant a atteint « l’âge de raison », dès qu’il perd son droit absolu à imaginer le monde, la mère se fait un devoir, comme tous les éducateurs, de lui apprendre à être objectif [...] On le prépare à sa vie d’homme dans l’idéal des hommes stabilisés. [...] Il devient un homme prématuré. Autant dire que cet homme est en état d’enfance refoulée²¹.

Dès lors que le narrateur est dans l’impossibilité d’imaginer “sérieusement” les romans d’aventures, il s’en tient à la forme de “création imaginaire” qui fonde l’évasion hors du réel carcéral : le fantasme²². C’est donc bien, comme nous l’avons déjà montré dans *L’imaginaire comme subterfuge*, par ses souvenirs mêlés à ses désirs que le narrateur referra Mettray (*MR*, 47), revivra selon sur un mode “merveilleux” son présent carcéral :

²¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op.cit., p.91-92.

²² Cf. *supra*, p.10

J'arrivais le matin, venant d'une cellule de punition où, pour jouir par les mots du souvenir de Bulkaen resté là-haut, pour le caresser en caressant les mots qui doivent le rappeler à lui en le rappelant à moi, j'avais commencé la rédaction de ce livre sur les feuilles blanches qu'on me remettait pour la confection de sacs en papier" (MR, 55)

Toutefois, bien que le désir permette au narrateur de revenir à l'imaginaire fabuleux, J.-L. d'Aciano écrit que, dans *Miracle de la Rose*, "Genet est déjà dans la distanciation, quelque chose ne va plus dans le fantasme"²³. Or le désir et l'amour sont à la base de toute création comme le narrateur le répète maintes fois dans *Journal du Voleur* : "Il n'y a pas de création qui n'ait l'amour pour origine" (JV, 235). Prenons pour exemple la tentation désespérée du narrateur d'imaginer à Harcamone un miracle qui lui permettrait d'éviter la guillotine. Par une mise en scène imaginaire de son désir, c'est-à-dire un fantasme, le narrateur va tenter, durant les quelques jours précédant l'exécution du condamné à mort, de le faire échapper hors de sa cellule à travers l'imagination d'un miracle. "Et une autre fois encore, je fus repris par l'idée qu'une évasion simple, grâce à l'emploi méthodique du merveilleux, était possible" (MR, 349). Le narrateur témoigne ici d'une croyance presque magique en un pouvoir de l'imagination incidant *effectivement* sur le réel. Cette tentative qui survient à la fin du récit demeurera néanmoins décevante :

J'étais toujours sous le coup ultime de la fatigue. J'avais trop souffert, et d'essayer, et de ne pas réussir. Il y avait quatre jours que je travaillais mes nuits. [...] Peut-on appeler rêverie ce mouvement de mon esprit, ou de je ne sais quelle autre faculté qui me permit de vivre en Harcamone, vivre en Harcamone, comme on dit vivre en Espagne ? (MR, 348)

La notion de "travail" est intéressante dans le sens où la réalisation fantasmagique nécessite une tension extrême de l'esprit, un effort considérable, afin d'appliquer au réel des élucubrations imaginaires. Un épuisement certain, qui conduira le narrateur à refuser (presque) toute forme d'imaginaire dans *Journal du voleur*, prend forme : en effet, "les opérations magiques sont épuisantes" (MR, 354), surtout quand elles ne réussissent pas.

Proche d'un état extatique (il est hors de toute matérialité corporelle), le narrateur parvient finalement à présentifier Harcamone dans sa propre cellule : "Il s'amincissait pour passer entre les barreaux. Il allait s'enfuir dans la nuit, mais quelque chose se cassa." (MR, 350). Le fantasme se brise, et la fiction n'opère pas la

²³ J.-L. d'Aciano, *Petite mystique de Jean Genet*, Editions l'Œil d'or, Paris, 2007, p.82.

transformation tant espérée du réel. Cet épuisement du pouvoir performatif de la création imaginaire est cependant rapidement compensé dans le réel carcéral du narrateur par la présence du personnage de Divers : “Et l’épuisement que j’avais éprouvé par le fait de ces quatre nuits s’échappait, remplacé par un bien-être délicieux [...]” (MR, 352). Si ce personnage procure au narrateur du “bien-être”, c’est sans doute en raison du mouvement instable dont est synonyme son nom, mouvement supposant une fois encore le potentiel infini qui était le propre de la rêverie (“peut-on appeler rêverie ce *mouvement* de mon esprit”).

b) *Journal du voleur* ou l’ascèse apoétique

Dans *Journal du Voleur*, dernier récit de la première “période artistique” de Genet, l’instance narratoriale semble métamorphosée. Le narrateur n’adopte plus la posture d’un créateur, d’un fabulateur ; l’énergie de l’imaginaire propre aux premiers récits semble tarie, puisqu’il s’agit d’une narration – ou, selon le narrateur, d’une “interprétation” (JV, 80) – de ses pérégrinations de jeunesse à travers l’Europe. L’émerveillement, dans *Journal du Voleur* est très sporadique, et n’est plus suscité par le pouvoir de l’imaginaire ou l’énergie de la fiction. Le ton diffère radicalement des deux premiers récits, et Genet est poussé à écrire : “Ce livre décevra sans doute. Afin d’en rompre la monotonie, je veux bien essayer de conter quelques anecdotes, rapporter quelques mots”²⁴. Il entend sans doute “monotonie” au sens littéral, à savoir une certaine unité de ton qui traverse le récit – d’où sa concession de rapporter “quelques anecdotes” relevant davantage de ce qu’il appelle un peu ironiquement le “pittoresque” (JV, 114). Sartre, dans *Saint Genet : comédien et martyr*, note à propos de *Journal du Voleur* que

le style acquiert enfin la rapidité, la pompe abstraite et sèche, la magnificence insolente, l’ironie, la légèreté qui nous révèlent un Genet maître de ses mots et de sa technique. Du coup la part de « poésie » est moins grande : on n’y trouve plus de ces extraordinaires métamorphoses qui nous faisaient plonger dans un monde vénéneux.²⁵

²⁴ Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 2009, p.115. A partir d’ici, nous utiliserons l’abréviation suivante pour citer ce livre : JV.

²⁵ Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 2011, p.502.

Voyons désormais en quoi ce récit formé d'une « pompe sèche et abstraite » diffère des autres textes analysés, le point de comparaison étant toujours la question de l'épuisement de l'imaginaire et de la « faculté poétique » d'un point de vue narratorial.

Ainsi l'Espagne et ma vie de mendiant m'auront fait connaître les fastes de l'abjection, car il fallait beaucoup d'orgueil (c'est-à-dire d'amour) pour embellir ces personnages crasseux et méprisés. Il me fallut beaucoup de talent. Il m'en vint peu à peu. S'il est impossible de vous décrire le mécanisme au moins puis-je dire que lentement je me forçai à considérer cette vie misérable comme une nécessité voulue. Jamais je ne chercherai à faire d'elle autre chose que ce qu'elle était, je ne cherchai pas à la parer, à la masquer, mais au contraire je la voulus affirmer dans sa sordidité exacte, et les signes les plus sordides me devinrent signes de grandeur » (*JV*, 20).

Ce paragraphe s'apparente à un manifeste faisant de *Journal du Voleur* un texte aux antipodes de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* : contrairement à ces deux récits où le narrateur « embellissait » son morne présent carcéral par la création fictionnelle – moyen, nous l'avons vu, pour échapper justement à « cette vie misérable » –, l'énonciateur exprime ici son effort pour accepter sa vie telle qu'elle est, « sordide ». Dans ce récit où les « parures » sont absentes, le lecteur est plongé dans un univers bien étranger aux mystérieux costumes bariolés des folles montmartroises présentées dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Ce refus de « parer » et de « masquer » est une négation de la puissance transformative de l'imaginaire – le narrateur parle bien au début de cet extrait « d'embellir ces personnages crasseux », mais si cet embellissement a lieu, il est davantage moral qu'esthétique, contrairement aux deux premiers récits.

« Je décidai de vivre tête baissée, et de poursuivre mon destin dans le sens de la nuit, à l'inverse de vous-même, et d'exploiter l'envers de votre beauté » (*JV*, 110). Il semble que le narrateur entende faire table rase de ses livres précédents, du moins des deux premiers récits. A un niveau externe au texte, rappelons que l'auteur est dans une situation bien étrangère au contexte d'écriture des textes précédents : lui qui a toujours voulu se positionner *contre* la société, est brusquement libéré de prison, connu et reconnu par ses pairs ; somme toute, il est intégré. Cette volte-face qu'opère *Journal du Voleur* passe par la quête de « l'envers de votre beauté » et se traduit par la négation de ce qui constituait justement une certaine idée du « Beau » dans les premiers textes, à savoir le « masque » et la « parure ». Ainsi pourrions-nous

interpréter cette volonté d'épuisement comme une tentative esthétique – et éthique comme nous allons le voir – pour dés(-)intégrer la société des Lettrés de son temps. Cette politique de table rase passe par la démystification de la prison et des criminels qu'il (a)dorait grâce au langage poétique quelques années plus tôt, démystification qui s'attaque ainsi à ses *propres* créations :

Enfin, la vie de voleur, Guy ne la voit que magnifique, éclatante et d'or. Elle est pour moi sombre et souterraine, hasardeuse et périlleuse autant que la sienne, mais c'est d'un autre péril que se rompre les os d'un toit, en auto poursuivie s'écraser contre un mur, mourir d'une balle de 6/35. (*JV*, 258)

Le narrateur exprime ici sa lucidité face à la réalité, qui n'est plus la vision enchantée du crime des récits précédents (vision qui est encore celle son cadet Guy). Le filtre poétique ne fait plus effet et « une curieuse atmosphère, de deuil et d'orage, assombrit le monde [...] » (*JV*, 281).

Observant une photographie de lui-même – où il a « seize ou dix-sept ans » (*JV*, 95) – retrouvée par hasard, le narrateur commente : « En me voyant à cet âge, mon sentiment s'exprima presque à haute voix : - Pauvre petit gars, tu as souffert » (*JV*, 95). Le réalisme de la description photographique laisse peu de place à l'embellissement des souvenirs par l'imaginaire tel qu'il se produit dans *Miracle de la Rose*. Plus loin dans le texte, le travail de sape des « mythes » générés dans les autres récits se poursuit :

Mettray qui comblait mes goûts amoureux blessa toujours ma sensibilité. Je souffrais. Cruellement j'éprouvais la honte d'être tondu, vêtu d'un costume infâme, d'être consigné dans cet endroit vil ; je connaissais le mépris des autres colons plus forts que moi ou plus méchants. (*JV*, 198)

Le côté « infâmant » du costume, la honte cruelle de vivre dans « cet endroit vil » – honte qui paraîtrait, en absolu, tout à fait « normale » - ne peut qu'étonner un lecteur de *Miracle de la Rose*. Il est indéniable que le narrateur exprime de la souffrance dans ce récit, mais celle-ci est toujours en relation avec des déceptions amoureuses : « Je souffre de n'avoir jamais possédé Bulkaen » (*MR*, 102). Le narrateur évoque un autre type de souffrance dans un seul passage (à notre connaissance) : « Je n'ose encore évoquer trop précisément les tortures de la faim et les magies qu'elle provoque. J'ai tant souffert par elle et vu souffrir mes amis que, sans les choisir exprès, s'ils ne la hurlent pas, mes mots vont soupirer ma détresse » (*MR*, 252). La souffrance due à la faim est du reste atténuée puisqu'elle porte une conséquence positive, « la magie ».

L'extrait de *Journal du Voleur* paraît d'autant plus surprenant qu'il détonne par rapport au début du texte où le narrateur évoque avec poésie les « forçats » :

Que j'aie à représenter un forçat – ou un criminel – je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. [...] Les désirant chanter j'utilise ce que m'offre la forme de la plus exquise sensibilité naturelle, que suscite déjà le costume des forçats. (*JV*, p.9)

Le ton de cet incipit rappelle sans aucun doute celui des précédents récits – chant des criminels, métaphores florales, transformations du réel par la poésie –, mais très vite, le texte va prendre une autre tournure. La cause de cette volte-face interne se trouve un peu plus loin :

C'est en fonction du bagne que je recherchais l'amour. Chacune de mes passions me le fit espérer, entrevoir, m'offre des criminels, m'offre à eux ou m'invite au crime. Cependant que j'écris ce livre les derniers forçats rentrent en France. [...] En moi-même la destruction du bagne correspond à une sorte de châtement du châtement : on me châte, on m'opère de l'infamie. Sans souci de décapiter nos rêves de leurs gloires on nous réveille avant terme. (*JV*, 11)

A l'instar de *Miracle de la Rose* qui a pour principe inchoatif de la quête de l'enfance perdue la destruction de la Colonie de Mettray, *Journal du Voleur* s'ouvre sur le « vide » (*JV*, 11) consécutif à la « fin du bagne²⁶ » (*JV*, 11). Le narrateur, privé de son « infamie », va dès lors relater dans son « journal » ses voyages à travers l'Europe qu'il interprétera en fonction de sa quête morale. Notons également l'importance du verbe « réveiller » pour la suite du récit : le narrateur est désormais dans le monde malgré lui, en éveil, « lucide » (*JV*, 12).

Cette lucidité s'inscrit dans la lignée des réflexions initiées lors de *Miracle de la Rose* à propos de ce qu'on a appelé la « marche vers l'homme » du narrateur : la virilité, comme nous l'avons déjà souligné, suppose pour Genet un épuisement de la « faculté poétique ». Dans *Journal du Voleur*, la lucidité est liée à un refus de se laisser dominer par l'émotion :

Quand plus tard, sans refuser d'être bouleversé par un beau garçon, j'appliquerai le même détachement, quand j'accepterai d'être ému et que, refusant à l'émotion le droit de me commander, je l'examinerai avec la même lucidité, de mon amour j'aurai connaissance ; à partir de lui j'établirai des rapports avec le monde : alors naîtra l'intelligence. (*JV*, 147)

²⁶ Le narrateur ne parle plus ici du « bagne d'enfants » de Mettray, mais du bagne de Guyane, dont la fermeture définitive a lieu en 1938 – la Guyane cristallisait tous les fantasmes de Genet.

Journal du Voleur est une *interprétation* de la vie passée, qui permet au narrateur de rendre intelligible son présent : « Qu'on sache donc que les faits furent ce que je les dis, mais l'interprétation que j'en tire c'est ce que je suis – devenu » (*JV*, 80). Il accède ainsi à une forme de lucidité nommée ici « intelligence », qui le conduit, en désavouant l'imaginaire, à s'ancrer dans le monde et à « découvrir le sens » (*JV*, 112) de sa vie. Après avoir « joué » à être Stilitano en dévalisant des hommes, le narrateur écrit : « L'effort qui venait de me permettre d'affronter les hommes m'ayant épuisé, j'étais livré aux puissances ténébreuses. Je devenais lucide » (*JV*, 207). Jouer à être un autre, c'est-à-dire opérer sur soi un travail de fictionnalisation, épuise ici encore le filtre poétique (« je devenais lucide »), épuisement qui confère au récit une impression de retenue presque pudique. P-M Héron écrit à propos du narrateur qu'il

mêle à l'expression de toutes ses émotions une vigilance lucide et une pudeur qui leur donnent cet aspect d'élan retenu, d'aménité inquiétante, de malice terrible, que l'on peut appeler suavité. Ainsi le chant d'amour n'est presque jamais dithyrambe exclamatif, mais dévotion tendre, la douleur presque jamais *pathos* déchirant, mais sobriété nue [...].²⁷

Cette esthétique de l'euphémisme, tranchant avec le foisonnement fictionnel et verbal de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose*, n'est pas sans lien avec l'ascèse éthique poursuivie par le narrateur.

Tout au long du récit, le narrateur s'évertue en effet à accéder à ce qu'il appelle la « sainteté », mais ce cheminement vertical est inversé par rapport à la conception chrétienne : au lieu de s'orienter vers le Bien, la Grâce divine, le narrateur se dirige vers le Mal et l'abject. Cette éthique particulière est intimement liée à l'esthétique dans *Journal du Voleur* puisque, en raison de sa quête morale, le narrateur ne peut plus « utiliser » les ressorts du langage poétique qui impliquent justement l'*enjolivement* de l'abject et du trivial. Le narrateur dit en effet : « Deviendrai-je donc de plus en plus ignoble, de plus en plus un objet de dégoût, jusqu'au point final qui est je ne sais quoi encore mais qui doit être commandé par une recherche esthétique autant que morale ». (*JV*, 29) La sainteté par la déchéance, supposant l'acceptation de l'avilissement, implique donc le renoncement à la fable, à la poésie, à l'imaginaire, « ornements sacrés » (*MR*, 43) qui déforment la réalité. L'ascèse du narrateur (la sainteté inversée) va ainsi de paire avec une exigence grave de s'extraire du foisonnement fictionnel, contraignant le narrateur à une retenue le

²⁷ Pierre-Marie Héron, *op.cit.*, p.112.

forçant à considérer le réel *tel qu'il est*. La quête ascétique en vient ainsi à produire une esthétique du renoncement – le renoncement étant selon Genet la « base unique » de la sainteté (*JV*, 237) – qui conduit inévitablement à l'épuisement²⁸ de la « poésie ». La difficulté de cette « épuration » littéraire rend inévitable l'immixtion de bribes de poésie, de tentations fictionnelles dans la dynamique textuelle, tentations refoulées plus ou moins vite au nom de la quête morale.

Cette tentation du chant est peut-être en lien avec l'idée que le récit est empreint d'amour : « Le lecteur est prévenu – c'est bien son tour – que ce rapport sur ma vie intime ou ce qu'elle suggère ne sera qu'un chant d'amour » (*JV*, 112). Cette phrase consignée en note de bas de page témoigne de la tension entre « rapport » - récit d'événements supposant une neutralité stylistique – et « chant d'amour », qui laisse entendre une évocation possible dans un lyrisme fantasmatique. Ce paradoxe se traduit dans l'ensemble du récit par une hésitation, une oscillation entre « chant d'amour » et « lucidité ». Ainsi, le fantasme érotique, très présent dans les autres textes, n'est plus que suggéré dans *Journal du Voleur*, et pour ainsi dire jamais porté sur les devants de la scène dans le récit :

Radé fit bien en refusant de partir. Durant mon voyage en Europe centrale sa présence idéale m'accompagne. Non seulement il marche et dort près de moi mais dans mes décisions je veux être digne de l'image audacieuse que de lui je m'étais formée. Une fois de plus un homme de grande beauté de visage et de corps me donnait l'occasion de prouver mon courage (*JV*, 131).

Le narrateur avait proposé au personnage nommé « Radé » de le délivrer de prison, mais ce dernier a refusé ; Genet dit ici préférer la décision du détenu car cela lui permet d'en garder une vision « idéale » tout au long de son périple – il peut ainsi être seul, mais *idéalement* accompagné : « Presque toujours seul, mais aidé d'un idéal compagnon, je traversai d'autres frontières » (*JV*, 126). Radé n'est plus qu'une brillante idée, avec laquelle le narrateur « joue » probablement, mais rien n'est dit : il ne forme pas un récit imaginaire à partir de ce personnage devenu idée, comme il l'aurait sans doute fait dans ses textes précédents.

L'oscillation entre « rapport » et « chant d'amour », entre lucidité et imagination poétique, renvoie au mouvement constant du narrateur entre la recherche de la compagnie de Stilitano ou Armand, et la poursuite de sa marche dans la solitude,

²⁸ Ce terme revient par ailleurs à de très nombreuses reprises dans le récit.

le détachement des hommes. La quête qui l'oblige à sortir du commerce avec les hommes implique forcément un recul de l'imaginaire, puisque « on ne peut supposer une création n'ayant l'amour à l'origine » (*JV*, 236). En effet, lorsqu'il rencontre Stilitano après un long moment de solitude, le narrateur dit, après s'être plongé dans « le souvenir d'une scène nuptiale » (*JV*, 36) : « j'étais le lieu d'une féerie qui se renouvelait » (*JV*, 37). Apparaît dès lors à nouveau le « danger » d'abandonner sa quête morale.

Ainsi, même dans *Journal du Voleur* qui se présente *a priori* comme une quête éthique vouée à l'acceptation de l'abjection et au renoncement aux « parures » de l'imaginaire, le récit ne cesse d'osciller en entre froide lucidité d'une part, et chant d'amour poétique d'autre part. On ne peut jamais émettre d'affirmations tranchées à propos de l'œuvre de Genet qui est en éternel mouvement : toutefois, s'il serait faux d'affirmer qu'il n'y a *plus* de poésie dans ce récit, nous pouvons dire néanmoins qu'il y en a considérablement *moins*. Cette tendance au désenchantement, bien loin de dessécher l'œuvre, contribue à un renouvellement de la forme. Genet n'accepte jamais très longtemps de se fixer, et chacune de ses créations est renouvellement. À peine a-t-il créé *Notre-Dame-des-Fleurs* qu'il rejette son œuvre ; dans *Journal du Voleur*, il déconstruit les mythes qu'il a lui-même instaurés dans ses récits précédents, ce qui lui permet de créer un texte « original » (par rapport aux créations de son époque, mais aussi par rapport à ses propres créations).

Nous avons relevé des traces d'épuisement de l'imaginaire dans *Miracle de la Rose* qui aboutissent, dans *Journal du Voleur* à une volonté d'épuisement de cette « faculté poétique » en corrélation avec la quête morale de la sainteté. Le narrateur de ce dernier récit s'émerveille nettement moins que dans les autres textes où l'énergie fictionnelle est d'une importance capitale pour l'avancée de la fable. Nous allons désormais passer à notre troisième partie intitulée *Fiction et immersion : l'illusionniste illusionné*, dans laquelle nous tenterons de saisir la conception de la fiction de l'auteur.

III. Fiction et immersion : l'illusionniste illusionné

Dans cette dernière partie, nous allons tenter d'analyser les deux versants du narrateur génétien, à savoir le narrateur-créateur d'une part et le narrateur-récepteur d'autre part, afin de saisir la conception qu'a Genet de la fiction. En partant de la figure mythique de Don Juan, nous allons tout d'abord prendre en compte le narrateur dans sa relation avec le lecteur (le "vous"), afin d'analyser la part de séduction et d'illusion dans ses créations. Dans un deuxième point, nous analyserons le narrateur-récepteur en partant du personnage de Don Quichotte, afin d'étudier comment, à l'instar du héros de Cervantès, il s'immerge dans les fictions qu'il lit – et qu'il crée. Le troisième et dernier point sera consacré à l'étude des diverses conceptions de la fiction qui sont mis en jeu dans les récits génétiques.

a) Don Juan...

Au début de sa carrière d'écrivain, Jean Genet aurait rédigé une pièce de théâtre inspirée du mythe littéraire de *Don Juan*. Dans une lettre à Marc Barbézat, son éditeur de l'époque, il écrit en 1945 : "Je vous enverrai le manuscrit de Don Juan dès qu'il sera au point, car j'ai un peu embelli la pièce"²⁹. Il s'agit ici d'un des seuls documents attestant l'existence de cette pièce, puisque le projet n'aboutira jamais. Le texte réapparaîtra pourtant bien des années plus tard, comme l'indique Pierre Constant : "Unique trace de la pièce initialement appelée *La Journée Castellane*, son tapuscrit après une vente en 2003 est détenu par un collectionneur privé"³⁰.

L'engouement de Genet pour cette figure littéraire majeure est ainsi attesté, mais le personnage n'apparaîtra plus nommément dans ses textes. Le "Burlador de Sevilla" occupe pourtant une place importante dans l'oeuvre, puisqu'il est avant tout figure du *désir*. Kierkegaard, analysant le personnage dans *Ou bien...ou bien...*, écrit : "Don Juan ne séduit pas. Il désire et c'est ce désir qui a un effet séducteur."³¹ Rongé par une énergie presque surnaturelle, Don Juan va toujours de l'avant, se précipitant d'une proie à l'autre dans un tournoiement vertigineux. Notons également qu'une autre caractéristique du personnage qui a pu séduire Genet est son refus des stabilités, sa versatilité intrinsèque : "il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place"³² s'exclame Sganarelle.

Nous pouvons rapprocher cette figure mythique du narrateur-créateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose*, dans la mesure où ce dernier est mû par un désir le conduisant à "fabriquer des histoires" (*NDF*, 36) de manière presque démesurée, créant pour son plaisir un personnage après l'autre – il se repent d'ailleurs de cet excès au sujet de *Notre-Dame-des-Fleurs*³³. Cette énergie de la création – qui souvent s'apparente, ou du moins se fonde, sur un désir d'ordre sexuel³⁴ – ne peut que séduire le lecteur auquel le narrateur ne manque d'ailleurs pas de s'adresser. Toutefois, Don Juan n'est pas seulement un *séducteur*, il est avant tout un *trompeur*. Par des histoires inventées, des fausses déclarations d'amour et des mensonges, le

²⁹ Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbézat*, L'Arbalète, 1988, p.100.

³⁰ Pierre Constant, *Violon solo : la musique de Jean Genet*, Paris, Editions de l'Amandier, 2011, p.138.

³¹ Søren Kierkegaard, *Ou bien...ou bien...*, Paris, Gallimard, 1984, p.79.

³² Molière, *Dom Juan*, éd. Georges Couton, Gallimard, coll. « folio classique », 1999. p.37.

³³ Cf. *supra*, p.18

³⁴ Cf. *supra*, p.10

personnage parvient à susciter le désir des femmes, dont il va abuser par la suite. De la même manière, le narrateur genétien, ravissant son “lecteur modèle”³⁵ par l’énergie créatrice fondée sur le désir, l’entraîne de l’émerveillement à la déception.

En ce qui concerne l’émerveillement, on pourrait dire que le narrateur se joue de la “naïveté” du lecteur : les différentes mises en abymes semblent *a priori* être des “jeux d’illusion” tendant à faire oublier au lecteur le niveau “extradiégétique”³⁶, à savoir l’espace-temps de la prison auquel appartient le narrateur. Ce « jeu d’illusion » qui remplace la « réalité » (premier niveau) par la « fiction » nous renvoie à la critique que profère toute la « tradition anti-mimétique »³⁷ contre le « romanesque », qui maintiendrait le lecteur dans l’illusion. Dans les deux premiers récits, les mises en abyme (l’histoire de Divine, l’enfance à Mettray) s’apparentent à un “romanesque” de type “amoureux” (de l’ordre de la vie sentimentale) et de type “aventure” (de l’ordre des péripéties et rebondissements).³⁸ On sait en effet le goût de Genet pour les “romans populaires” (*MR*, 169), romans “romanesques” s’il en est. Il écrit dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : “les contes naissaient du journal, comme les miens des romans populaires” (*NDF*, 318).

Le courant naturaliste de la fin du XIX^e siècle a combattu vigoureusement cette conception particulière de la littérature :

Rien n’est dangereux comme le romanesque ; telle œuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures ; et je ne parle point des hypocrisies du "comme il faut", des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel [...].³⁹

Zola fustige ici les excès propres au “romanesque”, qui parerait la noirceur de la réalité d’un filtre de couleur, embellissant – et faussant ainsi – toutes choses ; pour le dire autrement, le romanesque induit le lecteur en erreur selon Zola. Genet semble partager cette conception de la littérature romanesque : la libre invention fictionnelle

³⁵ « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu’un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.», dans Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche, 1980, p.80.

³⁶ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1972, p.238.

³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.21.

³⁸ Jean-Marie Seillan, *Enquête sur le roman romanesque*, Paris, Centre d’Etudes du Roman et du Romanesque, 2005.

³⁹ Emile Zola, « Le naturalisme au théâtre », dans *Le roman expérimental* (1880), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1971, p.152.

déforme la “réalité” ou du moins s’en écarte⁴⁰, mais c’est précisément à *cette fin* que l’auteur crée des “univers fictionnels”. Il prend à contre-pied la doctrine naturaliste, puisque l’idée selon laquelle le romanesque est illusion et risque de tromper le lecteur est parfaitement assumée : “s’il est bien vrai que je suis un prisonnier qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n’exigerez rien d’autre qu’un jeu” (*NDF*, 244). Pour Genet, la fiction n’est pas un moyen de mieux comprendre la réalité, mais bien un jeu créateur d’illusions ; c’est à ce titre qu’elle l’enchanté et qu’elle lui est nécessaire. Si le narrateur fabrique des récits qui l’illusionnent, c’est donc avant tout pour en jouir.

Précisons néanmoins que Genet ne crée pas naïvement une œuvre romanesque s’apparentant aux « pages lourdes des romans-feuilletons, toutes peuplées de pages miraculeusement beaux et voyous » (*NDF*, 82) que dénonçait Zola. Un lecteur habitué de littérature “romanesque” devra en effet rapidement éprouver un “écart esthétique”⁴¹ à la lecture des récits genétiens : le sentiment d’émerveillement basculera toujours inévitablement dans la déception. Contrairement à Don Juan, le narrateur-créateur n’est pas hypocrite : il finit toujours par montrer du doigt l’illusion, bien que souvent de manière inattendue (la mise en abyme est régulièrement exposée). Dans son article sur *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, Genet écrit :

Ai-je mal lu *Les Frères Karamazov* ? Je l’ai lu comme une blague. [...] Il me semble, après cette lecture, que tout roman, poème, tableau, musique, qui ne se détruit pas, je veux dire qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l’une des têtes, est une imposture.⁴²

Dès lors que la construction est dévoilée, l’émerveillement ne peut être qu’éphémère puisque le lecteur – et le narrateur lui-même comme nous allons le montrer dans un deuxième point – est voué à redescendre au niveau “extradiégétique”. Dès que le lecteur est “immergé” dans la mise en abyme “romanesque”, le narrateur vient lui rappeler brusquement que celle-ci n’a aucune “existence”, puisque c’est lui, prisonnier entre quatre murs, qui est en train d’imaginer. Le récit est construit comme un “jeu de massacre” puisque, pour avancer dans la lecture, il faut accepter d’en

⁴⁰ Cf. *supra*, p.9

⁴¹ «On appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience.», [Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 2010, p.58].

⁴² Jean Genet, « Les Frères Karamazov », *Nouvelle Revue française*, octobre 1975.

passer par un éternel balancier de destruction et de renaissance⁴³. Notons enfin que ce mouvement constitutif des premiers récits genétiens crée un “principe d’incertitude”⁴⁴ qui est peut-être justement ce qui pousse le lecteur à continuer sa lecture.

À l’instar de Don Juan qui refuse de se *fixer* à un amour en raison de la mobilité de son désir, Genet est un révolté au sens étymologique du terme (*lat.* « voltare »), à savoir « tourner » : le mouvement vertigineux de tourbillon se traduit, d’une manière interne au texte, par une déconstruction systématique de la construction narrative et, d’un texte à l’autre, par une destruction des mythes personnels instaurés, comme nous l’avons relevé précédemment. Sartre écrit ainsi que “Genet nous intéresse pour mieux nous décevoir”⁴⁵. Cette analyse fait sens si l’on ne prend en compte qu’un versant du problème, à savoir le narrateur-créateur par rapport à son lecteur. Or, comme nous allons le montrer désormais, le narrateur est aussi récepteur de sa propre création, tendant à s’immerger lui-même dans ses univers fictionnels.

b) ... ou Don Quichotte ?

Nous allons désormais nous intéresser au second versant du narrateur genétien, à savoir le narrateur-récepteur. À de nombreuses reprises, le narrateur semble se faire lecteur de ses propres créations ; le discours fictionnel, avant d’être allodestinataire, est dès lors *auto*-destinataire. Afin d’explicitier cette idée, il nous faut invoquer une autre figure mythique de la littérature, Don Quichotte. Le récit de ce personnage qui s’immerge dans les romans chevaleresques au point de ne plus distinguer réalité et fiction témoigne de la puissance, mais également du danger de la lecture d’œuvres fictionnelles. Don Quichotte s’immerge tellement profondément dans la fiction qu’il en vient à *croire* véritablement aux textes qu’il lit en les transposant sur la réalité ; même sa perception du réel est leurrée, puisqu’il confond par exemple des moulins à vent avec des géants envoyés par des magiciens.

⁴³ Bernard Alazet, « Jeu de massacre », in *Rituels de l’exhibition*, éditions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2009.

⁴⁴ Raphael Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *op.cit.*, p.579.

Le narrateur genétien est comparable au personnage de Cervantès dans la mesure où il s’immerge dans les fictions jusqu’à y croire : « Je lis ce que je ne lirais jamais ailleurs (et j’y crois) : les romans de Paul Féval » (*NDF*, p.205). Paul Féval, écrivain célèbre du XIX^e siècle, a écrit de nombreux romans populaires édités en feuilletons. L’importance de ces romans pour Genet a déjà été relevée, mais il est nécessaire de se demander ici pourquoi la prison est l’espace privilégié de ces lectures « romanesques ». La cellule est le lieu d’où le détenu cherche à s’évader, sinon réellement, du moins imaginativement ; les romans les moins intéressants en « liberté » deviennent en prison sources d’évasion extraordinaire. En outre, la prison semble être le royaume de l’illusion pour Genet : le prisonnier doit constamment *tromper* – les surveillants, les gardiens, voire même les détenus – et *se tromper* afin d’oublier son triste sort. Le statut du réel est mis en doute dans *Miracle de la Rose* : “je me demande [...] si la Centrale n’est pas une grande maison d’illusion” (*MR*, 239). Le narrateur joue sur le syntagme “maison d’illusion”, qui s’oppose à “réel” d’une part, et signifie “maison close” d’autre part. Il s’agit dans les deux cas de lieux clos, de microcosmes avec des “personnages” jouant des rôles selon une hiérarchie particulière, où la circulation du désir mêle imaginaire et fantasme. Mais le point de comparaison principal demeure l’illusion.

Revenons-en aux romans de Paul Féval : le narrateur affirme “y croire”. Comment comprendre cette idée ? Il n’y a pas de “jeu de massacre” dans le roman-feuilleton, ni de dénonciation des mécanismes fictionnels : tout est construit précisément pour happer le lecteur dans le récit. Hors de prison, le narrateur ne pourrait lire ces textes – dont les histoires farfelues, trop *romanesques* au sens négatif du terme, sonnent faux –, mais puisqu’il est enfermé dans la maison d’illusion qu’est la prison, il se laisse immerger dans le récit, et finit par y croire.

Dans un moment de “panne d’imagination” de *Miracle de la Rose*, le narrateur écrit : “[...] je n’arrive plus à m’imaginer sérieusement être le héros lui-même ou dans ses situations” (*MR*, 42). Selon Jean-Marie Schaeffer, une fiction narrative (feintise ludique) implique une “immersion partielle”⁴⁶, alors que une feintise sérieuse immerge *totalemment* le récepteur en l’induisant à croire que l’univers imaginaire est réel. Genet regrette ici de ne pouvoir s’immerger entièrement dans la fiction.

⁴⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.156.

L’adverbe “sérieusement” indique en effet que le narrateur *souhaite* être illusionné : son présent-réel étant abject, il voudrait ainsi le rendre fictionnel – donc féerique – en abolissant d’une certaine manière la distinction entre fiction et réalité.

En outre, le narrateur-récepteur ne se contente pas de croire aux romans des autres : il crée lui-même des fictions imaginaires dans lesquelles il s’immerge “entièrement”. Selon Schaeffer, le créateur de fictions peut tout à fait s’y engager, au même titre ou presque que le lecteur : “[...] le créateur (qu’il s’agisse de l’enfant qui joue ou de l’artiste) en revanche invente au fur et à mesure l’univers dans lequel il s’immerge”⁴⁷. Genet met en scène un narrateur qui crée “au fur et à mesure” un univers fictionnel issu de son imaginaire qui lui permet d’échapper à son présent d’écriture (l’espace-temps de la prison). Nous avons parlé de “filtre féerique” concernant *Miracle de la Rose* dans *L’imaginaire comme subterfuge* : en effet, si la fiction est libératrice, elle déforme également l’oppressante réalité. À l’instar de Don Quichotte qui s’immerge dans la fiction au point d’altérer ses perceptions du réel, le narrateur *vit* ses lectures : le réel devient illusion, et l’illusion devient réelle.

L’immersion du narrateur, récepteur de sa propre création, est donc de l’ordre de la “croyance” pour reprendre le terme de J-M Schaeffer : dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la frontière entre réalité et fiction est écornée. Mignon, personnage issu de l’imaginaire du narrateur, vient lui rendre visite dans sa cellule :

Un jour, la porte de ma cellule s’ouvrit et l’encadra. Je crus le voir, l’espace d’un clin d’œil, aussi solennel qu’un mort en marche, serti par l’épaisseur, que vous ne pouvez qu’imaginer, des murs de la prison. Il m’apparut debout avec la gentillesse qu’il aurait pu avoir, couché dans un champ d’oeillets. [...] Pendant trois mois, il fit de mon corps une fête, me battant à tour de bras. Je traînais à ses pieds plus piétiné qu’une serpillière. [...] De lui, tangible, il ne me reste, hélas, que le moulage en plâtre que fit elle-même Divine de sa queue, gigantesque quand il bandait. (*NDF*, 21)

Mignon s’incarne ici dans l’espace-temps extra-diégétique du narrateur. La prison forme un “cadre” pour le personnage, lui donnant de “l’épaisseur” – cette idée participe du fait que la prison est le royaume de l’illusion. L’incarnation de Mignon s’apparente à un rituel surnaturel dont témoigne la formule oxymorique “mort en marche”, qui mêle verticalité et horizontalité, vie et mort, mouvement et inertie. Le narrateur s’adresse au lecteur, posant d’emblée l’idée que ce dernier ne possède pas

⁴⁷ *Ibid.*, p. 196.

son pouvoir de “présentification” : “vous ne pouvez qu’imaginer”. Créateur d’univers fictionnels, le narrateur se fait dès lors démiurge tout puissant pouvant faire advenir *réellement* ses rêves et fantasmes. Comme preuve du caractère non-hallucinatoire de ce récit, le narrateur dit posséder un signe “tangibile” du passage de Mignon : le “moulage en plâtre” que fit Divine, autre personnage fictionnel.

La brutalité de Mignon sur le corps du narrateur serait-elle une métaphore de l’effort considérable qu’il doit fournir pour incarner son imaginaire ? Dans *Miracle de la Rose*, le narrateur tente de libérer Harcamone par une sorte de transe imaginaire, et s’épuise à la tâche comme nous l’avons déjà expliqué⁴⁸. Bien que le narrateur croie véritablement en une puissance de l’imaginaire, l’effort se révélera inutile. En outre, à Fontevault, les souvenirs fictionnalisés contaminent le réel, puisque les détenus redéployent dans la Centrale les gestes et attitudes qu’ils avaient à la Colonie de Mettray. Le réel de la prison est ainsi réorganisé selon des souvenirs fictionnalisés : le narrateur dit vouloir “revivre les instants de Mettray” (*MR*, 45), non seulement imaginairement, mais dans la centrale : “Sans nous concerter, nous avons repris l’un envers l’autre les habitudes du bague d’enfants, les gestes qu’y firent tous les colons, le langage même [...]” (*MR*, 51)

Ces exemples de “croyances” témoignent de la puissance de l’imaginaire et de la fiction. Des personnages fictionnels prennent chair et interfèrent avec le “réel” du narrateur-créateur ; la fiction semble également être un moyen “magique” de transformer ou d’influencer la réalité. Le narrateur s’apparente dès lors à un Don Quichotte qui ne distingue plus réalité et la fiction, la fiction prenant le pas sur la réalité. Chantal Dahan note ainsi que le narrateur “risque de faire de lui-même un être imaginaire”⁴⁹ – n’est pas là précisément ce qu’il recherche ?

c) La fiction : une conception en mouvement

Nous pouvons désormais tenter de saisir – si tant est qu’un sens soit saisissable dans l’oeuvre de Genet – la conception qu’a l’auteur de la fiction. Nous avons croisé précédemment des termes comme “imposture” et “illusion”. Nous avons

⁴⁸ Cf. *supra*, p.18.

⁴⁹ Chantal Dahan, *op.cit.*, p.117.

vu que le narrateur pouvait être envisagé à la fois comme un Don Juan de la fiction, séduisant ses lecteurs pour ensuite les décevoir, et comme un Don Quichotte qui, envoûté par ses propres créations fictionnelles, s’y plonge jusqu’à ne plus discerner le monde réel du monde imaginaire. Ces deux versants du narrateur, à la fois créateur et récepteur, relèvent d’une même conception de la fiction, que l’on pourrait qualifier de platonicienne. Au risque de simplifier la complexité de la pensée du philosophe, on peut résumer sa conception en disant qu’il envisage les poètes comme des producteurs de simulacres qui s’appuient sur des réalités sensibles. À ce titre, il n’ont pas leur place dans la Cité idéale, puisqu’ils induisent de fausses croyances, et risquent donc de contaminer la perception du réel des lecteurs ou auditeurs. Cette conception antimimétique va se décliner de différentes manières à travers l’histoire littéraire ; en ce qui concerne le XX^e siècle par exemple, Marie-Hélène Boblet écrit que “[...] c’est précisément parce qu’il existe en l’homme la faculté de *croire*, et en l’art romanesque la faculté de *faire croire*, que Valéry s’en préserve et s’en méfie”⁵⁰.

Le narrateur partage cette conception de la fiction dans la mesure où celle-ci constitue un moyen d’évasion hors de la réalité, et porte intrinsèquement la possibilité de l’influencer. Néanmoins, ces caractéristiques relevées par les tenants de l’antimimétisme ne sont pas jugées négativement par Genet, tout au contraire : c’est précisément à ce titre que la fiction est investie. Le narrateur recherche l’illusion pour l’illusion, parce qu’elle enchante : “Ces jeux étaient menés consciemment, non pour tromper, mais pour enchanter [...]” (*NDF*, 224). L’illusion⁵¹, bien que dénoncée comme abusive – dénonciation qui permet d’éviter “l’imposture” des romans à thèse et la naïveté des romans-feuilletons –, est valorisée en ce qu’elle instaure un dynamisme artistique. Parce qu’elle déforme la réalité, l’illusion devient matériel artistique : elle permet l’Art, ou du moins la poétisation du réel. Dans les deux premiers récits, l’imaginaire émerveille le narrateur en ce qu’il permet l’évasion hors du réel. De ce point de vue, l’auteur se rattache plutôt à la conception aristotélicienne de la création, puisqu’en faisant advenir par l’imaginaire un monde autre, le narrateur institue une réalité d’un ordre second qui permet l’enchantement.

⁵⁰ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises : émerveillement et récit au XX^e siècle : Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, José Corti, 2011, p.53.

⁵¹ Dans la création théâtrale de Genet, l’illusion prend également une place considérable : les bonnes, en jouant, en arrivent à mourir dans leurs rôles.

Dès lors, *Querelle de Brest* et *Journal du Voleur* apparaissent comme deux possibilités antagonistes de la création : dans le premier texte, que l'on pourrait qualifier de "roman", l'illusion romanesque est "totale", c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'instance narrative en "je" qui déroule – et déconstruit – la fable sous les yeux du lecteur. À l'inverse, dans *Journal du Voleur*, le régime d'écriture est entièrement différent : le narrateur n'est plus créateur, mais conteur et "interprète" de sa propre vie passée. Dès lors qu'il n'y a plus "d'univers fictionnel" qui est forgé dans ce texte qui s'apparente à une autobiographie, l'illusion romanesque (et donc la poésie) est presque réduite à néant. Avec *Journal du Voleur*, le narrateur devient "sérieux" : "Ce journal que j'écris n'est pas qu'un délassement littéraire" (*JV*, 69). Et plus loin : "Créer n'est pas un jeu quelque peu frivole" (*JV*, 235). Ce que nous avons appelé "l'ascèse apoétique" dans *Journal du Voleur* s'oppose non seulement aux deux premiers récits, mais également à *Querelle de Brest*.

Genet est libéré de prison lorsqu'il écrit *Journal du Voleur* : s'il n'y a plus d'enchantement dans ce dernier récit, c'est peut-être parce que ce n'est plus une *nécessité*. Le narrateur-créateur est devenu un narrateur-raisonneur qui *interprète* à sa vie passée sans plus créer de "monde fictionnel". L'immersion dans la mise en abyme qui caractérisait les premiers récits est absente. Sur un plan philosophique, on pourrait dire que l'auteur est passé d'un stade métaphysique de la pensée à un stade herméneutique, de la croyance qui illusionne à la lucidité qui interprète : le narrateur de *Journal du Voleur* "déchiffre" sa vie passée en lui conférant un sens. Ce texte est bien du côté du renoncement et du refus ; l'auteur fait ainsi table rase de ses précédents récits, alors qu'il semblait plus que jamais poussé vers la voie du roman avec *Querelle de Brest*. Après avoir exploré les mondes de l'imaginaire et du fantasme, le narrateur fait le deuil de l'enchantement fictionnel et se tourne vers le réel. Toutefois, même dans le "genre" du journal autobiographique – symptomatique de l'épuisement de l'imaginaire –, l'auteur ne peut s'empêcher de maintenir un certain degré de fictionnalisation : ce dernier récit relève encore de l'hybridité, de "l'autofiction". Genet ne rejette jamais entièrement l'imaginaire, synonyme de liberté, de fuite.⁵²

⁵² L'œuvre de Genet se distingue de ce que D. Rabaté nomme "littérature de l'épuisement", car même lorsqu'il semble rejeter toute possibilité de fiction, il continue à en produire.

Nous avons vu dans cette première partie que l’imaginaire et la création fictionnelle constituent un échappatoire pour le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la Rose* : il fuit la réalité carcérale et s’enchantent devant le pouvoir de la fabulation. Pourtant, un certain désenchantement face à la création prend forme au fil des récits, à tel point que le narrateur de *Journal du Voleur* ne crée plus de monde fictionnel, mais *interprète* sa vie passée. Dans notre dernier point, nous avons étudié la conception de la fiction de Genet par le biais des analyses de J-M. Schaeffer, en montrant que le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la Rose* désirait s’immerger entièrement dans “l’illusion” tout en dénonçant de manière récurrente l’imposture de celle-ci. Nous allons voir ci-dessous que le mouvement de fuite dépasse le désir d’évasion hors de prison du narrateur : l’oscillation inquiétante, mouvement propre à l’ensemble des récits, déstabilise les certitudes, bouleverse les systèmes figés, inquiète l’Ordre. Comme l’écrit Roland Barthes, “la fuite : troisième terme impensable pour la *doxa*”⁵³.

Partie II : Les récits genétiens comme para-doxes

“La fuite : troisième terme impensable pour la *doxa*”⁵⁴.

Dans *Illusion et imagination : un émerveillement éphémère*, nous avons montré que le narrateur fuyait le réel carcéral grâce à la fiction et à l’imaginaire. Nous allons examiner désormais le fait que les récits de Genet échappent à l’opposition conflictuelle dialectique, et n’aboutissent jamais à la phase de “synthèse” – raison pour laquelle Derrida confronte ses textes avec la pensée de Hegel dans *Glas*. Les récits sont mus par une force déstabilisatrice qui brouille les clivages en déjouant ce que Barthes nomme dans son cours au Collège de France de 1977 le “paradigme” : “En effet, *doxa* = vit à l’aise dans le paradigme (l’opposition conflictuelle) : seule façon de répondre (de correspondre à un terme) : le contester”⁵⁵. Barthes nomme cette force qui déjoue la dialectique (propre selon lui à la société occidentale), le “Neutre” : “Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j’appelle Neutre

⁵³ Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France, (1977-1978), Paris, Seuil, 2002, p.103

⁵⁴ *Ibid.*, p.103.

⁵⁵ *Ibid.*

tout ce qui déjoue le paradigme”⁵⁶. À travers la force d’un mouvement qui n’aboutit jamais, les textes de Genet sont une fuite permanente hors de la polarité et des certitudes, fuite qui ébranle la quiétude du lecteur. Si, comme l’écrit Barthes, la *doxa* “vit à l’aise dans le paradigme”, nous pourrions qualifier les récits genétiens de “para-doxaux” dans la mesure où ils déstabilisent la pensée dialectique, les lieux communs et l’idéologie dominante.

Nous allons analyser ce mouvement “para-doxal” dans les récits à travers trois thèmes particuliers : l’identité, la question du genre et l’Histoire. Dans un premier point intitulé *Instabilités du sujet : théâtralité et paraître*, nous étudierons la conception genétienne du sujet, en examinant la manière dont l’auteur perturbe l’idée d’un sujet uniforme et indivisible. Ensuite, dans *Mythe et sexualité : la question du genre*, nous nous attacherons à montrer que Genet, bien avant les théoriciens des *gender studies*, remarque que le genre (social) n’est qu’une construction, indépendante du sexe biologique. Enfin, dans *Pompes funèbres irrecevables : Histoire et déconstruction*, nous analysons la manière dont Genet met à mal la lecture officielle de l’Histoire de la Seconde Guerre mondiale.

I. Instabilités du sujet : théâtralité et paraître

a) Le “par-être

Les récits de Jean Genet sont empreints de simulacres théâtraux en tous genres : masques, parures, costumes. Dans le cadre de notre étude du récit comme “para-doxe”, nous allons analyser comment Genet traite la question de l’identité à travers ses récits, et la manière dont il remet en cause toute conception stable et indivisible du sujet. À l’instar des acteurs de théâtre qui deviennent des personnages aux yeux du spectateur en s’appropriant les gestes et allures⁵⁷ de ceux qu’ils représentent, les personnages genétiens endossent une (ou plusieurs) identité(s) en “revêtant” des apparences extérieures spécifiques.

Les récits genétiens révèlent que les catégories “figées” dans lesquelles s’inscrit chaque individu sont relatives et fondées sur l’apparence. D’après notre auteur, l’univers carcéral est structuré selon une hiérarchie fondée sur la virilité. Dans

⁵⁶ *Ibid.*, p.51.

⁵⁷ Nous ne traiterons ici que des dispositifs para-verbaux.

la société pénitentiaire, les détenus intègrent l'une des trois grandes classes existantes, conformément à leur "degré" de virilité : les prisonniers les moins virils occupent le statut le plus bas de la prison, celui des "cloches" ou des "lopes". Ces derniers sont à la merci des "macs", "marles" ou "durs" qui ont, en quelque sorte, un "droit de cuissage" sur eux, car il s'agit avant tout d'une hiérarchie sexuelle : la "caste des mâles" (MR, 312) domine sexuellement la féminité passive des "cloches", contraintes à une "vie d'esclaves" (MR, 217). Ce système de classes violent est pourtant fondé sur l'apparence puisque, malgré lui, le narrateur prend les allures d'un "mac" en raison de la posture provoquée par le pantalon qu'il reçoit :

J'étais bien décidé à vivre à l'écart de toutes les intrigues des marles (les caïds), des mecs qui payent pour casses, qui payent pour meurtres, mais au vestiaire, je reçus un pantalon ayant appartenu à un dur – ou un mec qui s'en donnait les allures. Il l'avait fendu de deux fausses poches, interdites cependant, à hauteur du ventre [...] En marchant, ou inactif, malgré moi, c'est là que je plaçais mes mains. Ma démarche devint ce que j'eusse voulu qu'elle ne fût pas : d'un marle. (MR, 18)

En raison d'un « accessoire » interdit, la démarche du narrateur se modifie comme si les gestes nouveaux étaient appelés par les « fausses poches ». Il en vient à se distinguer de la masse des prisonniers en prenant malgré lui une attitude différente. Or, chez Genet, la posture signifie : non seulement le vêtement modifie la démarche, mais celle-ci inscrit les personnages dans des catégories particulières (mac, cloche, vautour). L'apparence catégorise, et elle s'inscrit d'emblée sous le signe du faux (« deux *fausses* poches ») puisque le narrateur laisse entendre que les poches ont peut-être été fendues par un prisonnier qui se « donnait les allures » d'un mac. Si tout n'est qu'apparence, n'importe qui peut devenir n'importe quoi en *jouant*. Cela revient à dire que ces catégories hiérarchiques ne sont que des simulacres, et que chacun y joue un *rôle* : le monde (de la prison) est un vaste théâtre.

Comme l'écrit le critique H.E. Stewart, on peut dès lors en déduire que dans les récits genétiens, "the mask that one wears is who one is"⁵⁸, et "appearance is being"⁵⁹. À l'inverse de l'adage français, l'habit *fait* le moine chez Genet⁶⁰, ce qui

⁵⁸ H. E. Stewart, "You are what you wear : appearance and Being in Jean Genet's Work", in *Francofonia*, 10, printemps 1986, p.30.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Notons qu'en allemand, l'expression employée est « Kleider machen Leute », ce qui signifie littéralement « Les vêtements font les gens ».

signifie que l'apparence, en plus d'inscrire les personnages dans des catégories particulières, "fonde" leur identité⁶¹ :

[Mignon] rêve moins de se montrer dans la splendeur de ses costumes neufs à une femme ou à ses rencontres quotidiennes et libres, que d'entrer dans une cellule le chapeau sur l'oeil, le col de sa chemise de soie blanche ouvert [...], le raglan anglais déboutonné. Et les pauvres prisonniers, déjà le regardent avec respect. Sur la foi de son apparition, il les domine. (*NDF*, 55)

Mignon force le respect car il apparaît ici dans une tenue de "mac", catégorie la plus élevée de la hiérarchie carcérale. C'est grâce à la "splendeur" de son "costume" (ce terme relève bien du déguisement théâtral) que Mignon en vient à "dominer" les prisonniers, "pauvres" de leurs costumes de "bure brune" (*MR*, 18). Dans la dernière phrase, Genet opère un glissement du signifiant "apparence" au signifiant "apparition", ce qui revient à dire que l'apparence permet au personnage d'*apparaître*. Le "costume", en distinguant Mignon de la masse informe des prisonniers, lui donne une visibilité et une existence. Sans son "costume", Mignon serait un prisonnier parmi les autres, invisible. L'apparence est donc intrinsèquement liée à l'identité, puisqu'à partir de l'éthos perçu ("apparition") se construisent des rapports de pouvoir⁶².

Il est par ailleurs nécessaire de nuancer le titre de l'article de H.E. Stewart "you are what you wear" : ce ne sont pas uniquement les vêtements qui fondent "l'être" des personnages genétiens, mais également l'attitude, la démarche, la gestuelle. L'originalité de Genet tient peut-être au fait que cet ensemble de traits extérieurs définissant l'identité relève de l'*imitation consciente* dans ses récits. Afin de rendre compte de cette conception particulière de l'identité, nous pourrions parler de "par-être". Réécriture homonymique du verbe "paraître", ce concept signifie d'abord que pour Genet (du moins chez ses personnages), l'identité découle de l'apparence : l'être est paraître. Ensuite, le préfixe prépositionnel "par-" suppose qu'une médiation est nécessaire pour "être" : les personnages vont en effet imiter plus ou moins consciemment les gestes et attitudes de modèles archétypaux. Dès lors, le

⁶¹ Dans *Les bonnes*, Claire devient "Madame" en revêtant ses robes, en parlant comme elle, en adoptant ses gestes – elle est une *actrice* qui "devient" le personnage qu'elle incarne, et ce jusqu'à mourir dans son rôle

⁶² Traitant des dispositifs para-verbaux, c'est bien de l'éthos "prédiscursif" dont nous parlons : "Si l'éthos est cruciallement lié à l'acte d'énonciation, on ne peut cependant ignorer que le public se cons"truit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle", Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », 1999, in R. AMOSSY (éd.) *Images de soi dans le discours – La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé 1999, p.78.

“paraître” constitue “l’être”, et c’est en s’appropriant les caractéristiques de modèles préexistants que les personnages prennent des identités particulières.

Dans *Journal du Voleur*, Stilitano lit “des magazines pour les enfants, illustrés d’images en couleurs” (*JV*, p.136) :

“Aveuglé d’abord par son auguste solitude, par son calme et par sa sérénité je le croyais se créant lui-même, anarchiquement, conduit, par la seule impudence, par le culot de ses gestes. Or, il *recherchait un type*. Peut-être était-ce celui qui était représenté par le héros, toujours victorieux, des magazines d’enfant ?” (*JV*, p. 140)

Tel un acteur, Stilitano cherche à correspondre à un “type”, terme qui signifie : “ensemble d’images, de traits qui correspond à un modèle générique, à un modèle idéal”⁶³. Le personnage de *Journal du Voleur*, influencé par les magazines qu’il lit, tend à ressembler à ses héros de fiction par un jeu d’*imitation*. Le narrateur indique en effet un peu plus loin que “Stilitano jouait. [...] Il tentait de copier un héros idéal” (*JV*, p.140). Le modèle auquel tend Stilitano lui préexiste : il ne se crée donc pas “lui-même” *ex nihilo*, mais imite une “idée” (héros *idéal*). Cela nous renvoie à notre première partie concernant le personnage de Don Quichotte et l’influence de la fiction sur la vie. Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* va jusqu’à écrire : “on se savait personnage de film” (*NDF*, p.116). De même, “Mignon [...] copiait les gangsters de Chicago et gangsters marseillais” (*NDF*, p.114). L’auto-crédation (qui s’oppose donc au “par-être”) dont parle le narrateur dans *Journal du Voleur* est qualifiée d’“anarchique” par le narrateur, du fait qu’elle fait table rase de tout modèle. Genet laisse-t-il entendre implicitement que seul l’artiste-démiurge, dans sa liberté absolue, pourrait prétendre à cela ?

À travers l’imitation de gestes, parures et attitudes, les personnages génétiques endossent une identité particulière dans les récits, leur apparence les classe dans des catégories pré-établies. Nous allons désormais aborder notre deuxième point, qui visera à montrer que les personnages ne se bornent pas à imiter un seul modèle : ils sont de ce fait essentiellement *versatiles*.

⁶³ <http://www.cnrtl.fr/definition/type>

b) “Faire chevaucher des identités”

Les personnages génétiques se balancent allègrement d’une identité à l’autre, ils sont versatiles. Affirmant implicitement la formule rimbaldienne “Je est un autre”, Divine s’exclame : “Que m’importe ce que pense X de la Divine que j’étais. Qu’importe à moi le souvenir qu’il garde de moi. Je suis une autre. Je serai chaque fois une autre” (NDF, p.357). Les personnages se métamorphosent de façon instantanée, ce qui leur permet une certaine désinvolture : la liberté avec laquelle ils “muent” (MR, p.58) – c’est avant tout de *peau* (d’apparence) qu’ils changent – leur permet d’être toujours en devenir, toujours in-finis. Divine encore :

Elle chercha des gestes mâles, qui sont rarement des gestes de mâle. Elle siffla, mit ses mains dans ses poches, et tout ce simulacre fut exécuté si malhabilement qu’elle paraissait être en une seule soirée quatre ou cinq personnages à la fois. Elle y gagnait la richesse d’une multiple personnalité. (NDF, p.126)

A l’instar de Stilitano qui *recherche* un type, Divine cherche des “gestes mâles” pour *devenir* mâle. Toutefois, contrairement à Stilitano, Divine se fonde plutôt sur une série de stéréotypes que sur un archétype (héros de magazine) puisque ses gestes (sifflement, mains dans les poches) ne correspondent que “rarement” à la réalité. Pourtant, la maladresse de Divine s’avère bénéfique : elle “y gagne la richesse” d’une démultiplication subjective. À travers ses gestes maladroits, le personnage *par-est* “cinq personnages à la fois” et gagne en épaisseur en se détachant du modèle stéréotypal.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur parle d’un mystérieux cabaret dénommé *Le Tabernacle*, où se retrouvent les “tantes”⁶⁴ : “rien que des folles costumées qui se frottent à des macs-enfants” (NDF, p.249). Ce cabaret est le lieu par excellence de la versatilité identitaire :

Le maquillage et les lumières défigurent assez, mais souvent on met un loup, on porte un éventail pour goûter le plaisir de se deviner au maintien de la jambe, au regard, à la voix, le plaisir de se tromper, de faire chevaucher des identités” (NDF, p.249).

Les parures (“maquillage”, “loup”, “éventail”) procurent du “plaisir”, terme employé deux fois dans cette phrase. Cette fête jouissive pourrait être qualifiée de

⁶⁴ Nous traiterons plus particulièrement la question du travestissement, dans le point II.b.

“carnavalesque” au sens bakhtinien⁶⁵ du terme, dans la mesure où le monde se renverse dans un espace-temps clos : “chaque jeudi” (*NDF*, p.248) au *Tavernacle*, “la petite porte à chevillette est fermée à la clientèle de bourgeois curieux ou aguichés” (*NDF*, p.248). Par le biais de l’apparence, les personnages jouent à tromper, illusionnant ceux qui essaient de reconnaître leur “véritable” identité, celle que l’on pourrait qualifier de “légale”. Dans un élan de jouissance presque sexuelle (“chevaucher”), ce monde clos tourne en dérision la stabilité soi-disant indivisible du sujet par la dé-figuration. Enfouissant sous les parures les “figures” propres au monde extérieur, les personnages deviennent méconnaissables et les identités se “chevauchent”. Le jeu consiste justement à savoir qui se cache sous tel masque, le “regard” et la “voix” étant les seuls caractéristiques ne pouvant être déguisés. C’est l’indécision résultant de la versatilité du sujet qui procure du “plaisir” aux personnages : la stabilité mise en branle crée un désir de *voir* et de *savoir*, somme toute du suspense – un des “paradigmes de la tension narrative” selon R. Baroni⁶⁶.

Les personnages génétiques (s’)échappent. Le voleur – type que l’on retrouve dans chaque récit – cristallise cette mobilité du sujet. Symbole de l’identité en fuite, le voleur doit constamment métamorphoser son apparence afin d’échapper à la Loi. “Le voleur fait tourner les têtes, tanguer les maisons, danser les châteaux, voler les prisons” (*NDF*, p.297). Il met en branle les certitudes, fait osciller les édifices les plus stables. S’il s’établissait, arrêtant son mouvement de fuite protéiforme, il serait appréhendé : s’il dérobe, il *se* dérobe. L’arrestation, comme le nom l’indique, *interrompt* le mouvement en rendant au coupable sa forme et son nom légaux. Lors du procès de Notre-Dame, la première intervention de la justice consiste à réattribuer le nom : “L’interrogatoire commença : - Vous vous appelez bien Adrien Baillon?” (*NDF*, p.330). Les personnages génétiques fuient cette Loi qui dénomme, arrête et ancre l’identité dans une stable quiétude.

Cette diversité⁶⁷, qui mine la conception uniforme, stable et homogène du sujet, rend les personnages imprévisibles – donc inquiétants pour l’Ordre.

⁶⁵ Au Moyen Age, le carnaval « se situe aux frontières de l’art et de la vie, [...] ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs [...] et était senti comme une fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire (c’est-à-dire officiel) » (p.15-16) Le carnavalesque est marqué « par la logique originale des choses « à l’envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas [...] » (p.19). Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶⁶ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p.269.

⁶⁷ Un des personnages les plus importants de *Miracle de la Rose* se nomme Divers.

Contemporain de Genet, Sartre développe dans ces mêmes années une conception similaire du sujet dans *L'existentialisme est un humanisme* : "L'homme est d'abord ce qui se jette dans l'avenir, un *projet* qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur. L'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être"⁶⁸. Selon le philosophe, l'homme est un "projet", une création, une invention ; les personnages genétiens s'inscrivent pleinement dans cette dynamique de re-création éternelle de soi. Ils refusent éminemment ce que Sartre nomme "l'en-soi", concept que E. Delruelle glose de la manière suivante : « la mauvaise foi, le pour-soi se laisse capter par l'en-soi, préférant le confort douillet de l'*inertie* aux dangers d'une mise en mouvement de soi-même »⁶⁹.

Toutefois, et en cela Genet se distingue du philosophe, c'est moins l'*action* qui constitue l'identité des personnages que l'*apparence*. Or, qui dit "apparence", dit jeu, feintise, théâtralité : théoriquement, n'importe quel acteur peut jouer n'importe quel personnage en fondant l'illusion sur l'apparence. Les personnages de Genet sont bien des acteurs qui "jouent" (*JV*, p.140) en imitant tantôt l'un, tantôt l'autre modèle. Non seulement l'apparence fonde l'identité, mais elle conduit les personnages à *agir* : l'extériorité précède l'intériorité. Ainsi, "ce furent les vêtements des soeurs qui donnèrent à Culafroy l'idée de s'enfuir. Il n'eut qu'à mettre en acte un plan que les vêtements conçurent d'eux-mêmes" (*NDF*, p.243). Les "vêtements" commandent à Culafroy de fuguer, manière de dire que l'apparence engendre l'action⁷⁰. Lorsqu'un personnage entre dans la peau d'un autre par l'imitation se produit une sorte de réaction en chaîne d'actions presque inéluctables. Dans *Journal du Voleur*, le narrateur, se sentant seul, songe "tout à coup à utiliser la cordelette que Stilitano m'avait remise" (*JV*, p.200). Stilitano se servait de cette cordelette pour attacher les mains des hommes qu'il dévalisait et le narrateur, se souvenant de cet accessoire, commence presque malgré lui à dépouiller des hommes. Toutefois, il décide rapidement de mettre fin à ces activités :

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.30.

⁶⁹ Edouard Delruelle, *Métamorphoses du sujet*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p.295.

⁷⁰ Dès lors, davantage que le terme "apparence", le concept phénoménologique de "l'apparition" permettrait de rendre compte de l'énergie, du mouvement de l'apparaître. "Chez Husserl, l'apparition désigne le mode de connaissance de l'objet par le sujet : elle est tout à la fois l'objet qui apparaît (le *quid*), et la manière dont la chose apparaît, le mode d'apparaître (le *quomodo*) : apparition contient tout autant l'idée du résultat d'un processus que celle de sa dynamique. Apparaître est ainsi un synonyme de l'intentionnalité (du côté du sujet) et de la donation (du côté de l'objet)" [Pierre-Henri Castel, *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p.47].

Je décidais de cesser d'aussi dangereux travaux : à peine, le soir, un homme se retournait-il sur mon passage, Stilitano subtilement s'introduisait en moi, il me musclait, il assouplissait ma démarche, il épaississait mes gestes, il me colorait presque. Il agissait. Je sentais dans mes pas, sur le trottoir, son corps pesant, lourd, de monarque faubourien faire craquer ses souliers de peau de crocodile. (JV, p.205)

Le narrateur parvient difficilement à se départir des attitudes de son modèle : il est véritablement poussé à l'action malgré lui, puisque Stilitano "agit" à travers son corps. De ce point de vue, la conception génétienne du personnage s'écarte de l'existentialisme sartrien selon lequel les actions fondent le sujet. Non seulement l'apparence (ou plutôt "l'apparition") engendre l'action, mais les personnages génétiques s'inscrivent dans un dynamisme de recréation permanente qui les détache de leur passé : "Que m'importe ce que pense X de la Divine que j'étais. Qu'importe à moi le souvenir qu'il garde de moi. Je suis une autre" (NDF, p.357).

c) La vacuité essentielle

Nous avons vu dans le premier point que l'identité des personnages de Genet s'inscrivait dans une logique de comparaison, de "faire *comme*"⁷¹. Parlant de Notre-Dame, le narrateur dit qu'il "descendait la rue comme seules les grandes les très grandes courtisanes savaient descendre, c'est-à-dire sans trop de raideur et sans trop d'ondulations [...]" (NDF, p.254). L'apparence est toujours imitation de gestes et d'allures *déjà* accomplis : "[...] au moment où nous nous baissions [pour entrer dans l'auto] une mémoire imperceptible fait de nous une star, ou un roi, ou un truand (mais c'est encore un roi) qui se baissait de la même façon et que nous vîmes dans la rue ou à l'écran" (NDF, p.181). Cette "mémoire imperceptible" qui nous habite inscrit chacun de nos gestes, même les plus banals, dans un *déjà*, donc dans une logique de répétition : l'imitation de l'Autre n'est qu'imitation *de l'imitation* de l'Autre.

⁷¹ Nous pourrions rapprocher cette remarque du style *poétique* de Genet, les figures de style étant fondées sur la logique du *comme*.

Cette conception du sujet comme répétition de gestes et d'allures lui préexistant peut être rapprochée du concept bakhtinien de "dialogisme"⁷², selon lequel l'homme s'approprie un langage toujours déjà existant, langage qui porte par là même des traces d'une altérité fondamentale. L'appropriation individuelle d'une langue (qui est donc toujours "secondaire") implique que chacun est traversé par l'Autre. En ce qui concerne les personnages de Genet, nous avons parlé du fait que c'est le "par-être" qui forme leur "être" : ils ne sont rien *essentiellement*, puisque toujours imitation de modèles⁷³. Julia Kristeva a réinterprété le concept bakhtinien de "dialogisme" pour l'élargir et en dégager l'idée "d'intertextualité"⁷⁴. Ce terme signifie que la littérature travaille toujours sur un ensemble de textes et de langages déjà constitué – elle est donc éternelle re-citation. Sans entrer dans les détails du concept de Kristeva, nous pourrions parler à propos des personnages genétiens d'*inter-gestualité*.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Mignon se regarde dans un miroir :

Il vit ce Mignon vêtu d'un costume Prince de Galles, chapeau mou sur l'œil, épaules immobiles, qu'il garde ainsi en marchant pour ressembler à Pierrot-du-Topol, et Pierrot les garde pour ressembler à Polo-la-Vache et Polo pour ressembler à Tioui et ainsi de suite : une théorie de macs purs, sévèrement irréprochables, aboutit à Mignon-les-Petits-Pieds, faux jeton [...] » (*NDF*, p.54).

Chaque « mac » s'est s'approprié par imitation les allures d'un autre « mac », qui lui-même avait dérobé son attitude à un homme lui préexistant, « et ainsi de suite », à l'infini. J. Butler, dans *Trouble dans le genre*, écrit que « on éclate de rire en réalisant que l'original était de tous temps une imitation »⁷⁵. Le concept « d'inter-gestualité » s'impose dans la mesure où apparaît ici une sorte de généalogie de l'apparence. Un prisonnier dans *Miracle de la Rose* (Métayer) se prend pour un descendant d'une famille royale : « Le chapelet des généalogies s'égrenait entre ses lèvres très étroites. Il prétendait au trône » (*MR*, p.294). La récitation de la généalogie

⁷² Mikhaïl Bakhtine, « Du Discours Romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*. p.146-147.

⁷³ Dans quelques rares passages, Genet semble indiquer que certains personnages auraient tout de même une essence : « Divers avait l'âme d'une lope » (*MR*, p.216). Cette équivocité témoigne encore une fois du fait que les textes genétiens ne se laissent jamais « prendre » dans leur totalité.

⁷⁴ Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration d'un texte », dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p.312.

⁷⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions la Découverte, 2006, p.260.

des rois de France, à l'instar des noms de « macs », est presque incantatoire (« chapelet »). Le surnom est en effet la seule parure qu'on ne peut s'approprier et qui laisse ainsi une trace « singulière » dans la généalogie de l'apparence : chaque mac (et chaque travesti) a un surnom différent⁷⁶. (Sur)nommer, pour Genet, c'est faire exister éternellement : « [...] je transmettrai très loin dans le temps leur nom. Ce nom, seul, restera dans le futur débarrassé de son objet » (*MR*, 375).

Si le “dialogisme” est une richesse pour Bakhtine, la “multitude de personnalités” (*NDF*, 126) qui résulte de “l'inter-gestualité” l'est également pour Genet. L'apparence inscrit les personnages dans une communauté en mouvement qui remonte aux origines des temps, mais une communauté composée d'exceptions archétypales : le “roi”, le “truand”, la “star” (*NDF*, 181). L'imitation pose dès lors la question de la *distinction*, dans le sens du verbe “se distinguer” : paradoxalement, les personnages genétiens veulent se distinguer en *imitant* des êtres exceptionnels, qu'ils deviennent alors eux-mêmes. L'inscription dans cette communauté de “mémoire imperceptible” (*NDF*, 181) n'est cependant pas toujours *volontaire*, comme le montre l'épisode de la “fausse poche” qui inscrit le narrateur malgré lui dans la lignée des “macs”. De ce point de vue, l'inter-gestualité est connotée nettement moins “positivement” que le “dialogisme” bakhtinien : d'une part, l'imitation de l'apparence découle d'une volonté de distinction (alors que le “dialogisme” est au fondement de la communauté), et d'autre part, l'imitation (volontaire ou involontaire), remet en question l'authenticité.

Par le biais de ses personnages, Genet révèle ainsi ce que René Girard nommera dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* “l'illusion romantique”⁷⁷, c'est-à-dire la croyance selon laquelle nous sommes autonomes dans nos choix. Grâce au concept de “désir triangulaire”, le critique explique cette volonté illusoire de distinction par l'imitation. Dans le monde sans transcendance de la modernité, chacun veut se distinguer en imitant autrui. Le désir est donc toujours indirect, désir du désir de l'autre. Tel Proust qui écrit le *Temps retrouvé*, Genet “comprend le processus de la

⁷⁶ À l'instar des rois qui ajoutent un chiffre au prénom choisi pour se distinguer de leurs prédécesseurs, les tantes se nomment « Mimosa I », « Mimosa II », etc.

⁷⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1961, p.7.

médiation”⁷⁸, ce qui signifie pour Girard “[...] accueillir une vérité que la plupart des hommes passent leur existence à fuir, [...] reconnaître que l’on a toujours copié les *Autres* afin de paraître original à leurs yeux comme à ses propres yeux”⁷⁹.

Mignon « portait, bien visibles, les marques extérieures du mac » (*NDF*, 115), mais il est un « faux jeton » (il a dénoncé des voleurs à la police). À l’instar de ce personnage, le narrateur s’inscrit dans une généalogie tout en revendiquant explicitement l’imposture : « Mon goût de l’imposture, mon goût pour le toc, qui me ferait bien écrire sur mes cartes de visites : “Jean Genet, faux comte de Tillancourt” » (*NDF*, 306). Le narrateur est conscient du fait que les “apparences sont trompeuses”, et c’est précisément pour cette raison qu’il les aime. Il perturbe l’authenticité des classes et catégorisations en pointant du doigt le faux : “[Métayer] se voulait roi pour rétablir un ordre détruit. Il était roi. Je ne désirais que commettre un sacrilège, souiller la pureté d’une famille comme je souillerais la caste des marles en y faisant admettre le vautour que j’étais” (*MR*, 295).

Si l’identité n’est qu’un collage infini d’apparences pré-existantes, alors la société est fondée sur une imposture (un “mensonge romantique” dirait R. Girard). Le jeune Culafroy tente, par un acte blasphématoire, de faire apparaître Dieu, mais “Il n’y eut pas de miracle. Dieu s’était dégonflé. Dieu était creux.” (*NDF*, 184). À cet instant de l’enfance, Culafroy (Divine enfant) qui croyait en Dieu, aux miracles, est “réveillé de son sommeil dogmatique”⁸⁰ comme le dirait Kant, en se rendant compte que tout est jeu, théâtre, faux-semblant : la vacuité divine révèle à l’enfant que le monde est “[...] un trou avec n’importe quoi autour” (*NDF*, 184). Dès lors, “comme d’un manteau, il se débarrassa de son âme chrétienne” (*NDF*, 188). Si Dieu n’est qu’une apparence qui révèle sa vacuité lorsqu’on en gratte le vernis, “l’âme chrétienne” est un artifice *extérieur* que l’on peut ôter tel un “manteau”. Le narrateur en vient à la triste conclusion (qui constitue tous les personnages génétiques) : “Ainsi je vivais au milieu d’un infini de trous en forme d’hommes” (*NDF*, 184). Les hommes, essentiellement “vides” peuvent se remplir et se vider à l’infini (en s’imitant les uns les autres), ce qui entraîne l’instabilité du sujet. Lors du procès de Notre-Dame, les travestis bariolés de fard et de fleurs se révèlent n’être que des “carcasses”

⁷⁸ *Ibid.*, p.52.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Kant écrit dans *Prolegomènes* : « Je l'avoue franchement, ce fut l'avertissement de David Hume qui interrompit d'abord, voilà bien des années, mon sommeil dogmatique”.

(*NDF*, 339) dès lors que la Loi leur ôte leurs parures et leur impose leur nom “légal”. Coupé de l’apparence extérieure et de leur surnom – qui est lui-même une parure (mais une parure inimitable) –, chaque travesti se révèle être un “simple fil de fer” (*NDF*, 339).

Le monde genétien est une vaste scène de théâtre où chacun joue un rôle fondé sur une généalogie de l’apparence. En donnant l’illusion d’une identité stable, l’imitation remplit momentanément la vacuité constitutive des personnages. Dans notre deuxième partie, *Mythe et sexualité, la question du genre*, nous allons montrer que le « genre » ne constitue pas davantage une catégorie « essentielle » : le mouvement déstabilisateur mis en place par Genet s’en prend à toutes les certitudes.

II. Mythe et sexualité : la question du genre

a) La virilité comme apparence

Dans une partie de son oeuvre, Genet semble réactualiser les opinions que l’on a pu avoir concernant la coïncidence entre sexe biologique et genre social, opinions que la société véhicule encore aujourd’hui⁸¹. Dans ses récits, les “vrais” hommes possèdent “des qualités viriles : dureté, cruauté, indifférence” (*JV*, p.79), et “la dureté équivaut à la virilité” (*NDF*, p.192). Conformément à la *doxa* concernant l’identité sexuelle, la virilité constitue l’essence du genre masculin. Chez les hommes ne possédant pas ces “qualités viriles”, la féminité l’emporte : ils sont soit des “lopes” (*MR*, p.28) ou “cloches” (*MR*, p.168) dans le système carcéral, soit des “tantes” en

⁸¹ La théorie des genres est loin d’être acceptée par les pouvoirs politiques, comme l’a révélé le récent débat au Sénat (septembre 2011) concernant un manuel de science destiné aux élèves de 1^{ère} qui expliquait la différence entre genre et sexe biologique. Cette volonté de censure témoigne du fait que, pour une certaine classe dirigeante, la théorie des genres est toujours très subversive : <http://www.liberation.fr/politiques/01012359416-sexualite-113-senateurs-contre-la-theorie-du-genre> (28/04/12)

dehors de ce système. Ainsi, la “tante” qu’est Divine “[...] est celle qui est molle. C’est-à-dire dont le caractère est mou, les joues molles, la langue molle, la verge souple. Tout cela est dur chez Gorgui” (*NDF*, 192). Si le côté féminin en vient à l’emporter chez un individu mâle, ce dernier se rapproche de la prétendue passivité de féminine : il est dès lors considéré comme une “cloche”, c’est-à-dire un homosexuel passif, déviant par rapport à la “norme” qui dicte les équations suivantes : “mâle = viril” ; “femelle = féminin”.

Toutefois, l’acceptation de cette conception normative de la sexualité n’est qu’un leurre puisqu’elle sera tournée en dérision, voire infirmée tout au long des récits. Prenons pour exemple le personnage de Stilitano, qui est d’abord présenté comme un “dur” inébranlable : “Stilitano était beau, fort, et admis dans une réunion de mâles pareils, dont l’autorité résidait également dans les muscles et dans la connaissance qu’ils avaient de leur revolver” (*JV*, 67). Il se refuse au narrateur, et par là, “devint la représentation d’un glacier” (*JV*, p.73). De ce fait, il semble être hétérosexuel, d’autant plus qu’il a une femme : “vêtue d’un fourreau de satin noir, la femme qui marchait avec lui était vraiment sa femelle” (*JV*, 134). Toutefois, le narrateur pressent ce qu’il appelle des “failles” dans ce bloc uniforme que constitue le personnage, c’est-à-dire des marques de féminité latente : “Stilitano rêvait donc quelques fois. Je crus découvrir la faille” (*JV*, p.63). La rêverie, de l’ordre du flou et du vague, est du côté du féminin⁸². En effet, lorsqu’il devient un homme à Fontevrault, “c’est-à-dire un être vivant uniquement sur terre” (*MR*, p.36), le narrateur acquiert une sorte de lucidité et cesse de rêver : dès ce moment, “les voyous perdirent leur prestige” (*MR*, p.36). Bachelard, reprenant les concepts jungiens de psychologie des profondeurs, affirme comme Genet que “la rêverie est sous le signe de l’*anima*”⁸³, c’est-à-dire le féminin des “profondeurs”.

S’il ne nous appartient pas de discuter l’aspect féminin ou non de la rêverie, nous pouvons voir que Genet relaie deux clichés : d’une part, la féminité renvoie à la légèreté, à la passivité, au flou, et d’autre part, la virilité se révèle par la force, les muscles, la domination. En décelant une “faille” dans l’homme d’une virilité apparemment absolue, Genet détourne ces clichés qu’il semblait cautionner : il expose la norme pour mieux la déposer. Stilitano ne serait ainsi qu’en *apparence* un dieu

⁸² Cf. *supra*, p.20

⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.53.

viril, sa rêverie trahissant sa nature féminine : “Il me plaît de voir en Stilitano un pédé qui se hait” (*JV*, 66). Stilitano serait donc celui qui, refusant son homosexualité, se pare de tous les attributs mâles afin de paraître viril. À travers ce personnage, l’idée d’une virilité inébranlable inhérente aux “mâles” est mise en doute. Genet inquiète le lecteur en révélant implicitement que le genre masculin (dont l’essence serait la virilité) n’est pas une qualité fixe attachée de toute éternité aux hommes : il s’agit au contraire d’une construction qui découle de l’apparence.

Dans *Miracle de la Rose*, le narrateur lui-même va devenir un « dur » grâce à des attributs extérieurs :

Tous les cambrioleurs comprendront la dignité dont je fus paré quand je tins dans la main la pince-monseigneur, la « plume ». De son poids, de sa matière, de son calibre, enfin de sa fonction, émanait une autorité qui me fit homme. J’avais, depuis toujours, besoin de cette verge d’acier [...] pour atteindre à la claire simplicité de la virilité. (*MR*, p.37).

Comme les « marles » (qu’il a donc imités⁸⁴), le narrateur se « pare » d’une « pince-monseigneur », outil qui, du fait de sa puissance froide, est un attribut « mâle » – la virilité relève bel et bien de l’apparence. En outre, le narrateur a *acheté* cet attribut viril, donc sa virilité : « Je ne reçus pas la première pince des mains d’un dur, je l’achetai chez un quincailler » (*MR*, p.39). Non seulement le rite d’initiation est bafoué (il n’y a pas eu de transmission généalogique), mais c’est chez un *quincailler* que le narrateur l’a achetée : la quincaillerie, en argot signifie « bijou sans valeur »⁸⁵. Si le narrateur peut se faire passer pour un « dur » en achetant une marque extérieure de virilité, cela suppose que la masculinité relève de l’apparence : la virilité « absolue » est une imposture.

La virilité n’étant pas absolue, elle est *relative* : les rôles ne sont pas imperméables. Ainsi, la hiérarchie carcérale, fondée sur la virilité, est fondamentalement instable : “Parlerais-je des clodos ? Ils étaient le peuple noir et laid, chétif et rampant sans quoi le patricien n’existe pas. Ils avaient aussi leur vie d’esclave” (*MR*, p.217). Se dessine ici un système d’opposition supposant que la virilité se définit toujours *par rapport* à la féminité. Un homme viril dans une situation donnée peut devenir “femme” dans une autre : la hiérarchie peut

⁸⁴ Cf. *supra*, p.42.

⁸⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/quincaillerie>

soudainement s'inverser. Bourdieu écrit dans *La Domination masculine* que "la virilité [...] est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin, et d'abord en soi-même"⁸⁶. Une nuit, le narrateur se réveille et surprend son protecteur Villeroy qui revient d'une rencontre avec un ancien détenu de Fontevrault :

Mon homme, mon dur, mon mec, celui qui m'embrassait et me donnait son parfum, se laissait embrasser, caresser par un marle plus puissant. Un casseur l'avait embrassé ! les voleurs s'embrassaient donc ! (*MR*, p.285)

À ce moment précis, le narrateur effaré comprend que son "marle" ne possède le statut de "dur" intouchable qu'à Mettray, puisqu'un détenu de la Centrale, plus viril, peut le posséder. Cette instabilité de la virilité a pour conséquence que "les prétendants à la masculinité chez Genet craignent toujours de ne pas paraître assez virils"⁸⁷. S'ils laissent transparaître des traits considérés comme féminin, les hommes risquent en effet d'être dominés, non seulement socialement, mais également sexuellement. Pour M. Hanrahan, tous les hommes ne sont que des maillons d'une chaîne, il n'y a donc "ni marle ni vautour absolu"⁸⁸. Si la virilité est relative et essentiellement mouvante, le genre masculin est fondé sur une série d'attitudes, de parures et de gestes théâtraux.

b) Normaliser pour mieux bouleverser

Dans une lettre adressée au metteur en scène et acteur Roger Blin, Genet établit un parallélisme entre la question du genre et le comédien :

On y a peut-être pensé avant moi, alors je redirai que le patron des comédiens, à cause de sa double nature, sera Tirésias. La Fable dit qu'il gardait sept ans le sexe mâle et sept ans l'autre. Sept ans un vêtement d'homme, sept ans celui d'une femme. D'une certaine façon, à certains moments – ou peut-être toujours –, sa féminité pourchassait sa virilité, l'une et l'autre étant jouées, de sorte qu'il n'avait jamais de repos, je veux dire de point fixe où se reposer. Comme lui, les comédiens ne sont ni ceci, ni cela, et ils doivent se savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection, ce qui, virilité ou son contraire, de toutes façons, est joué.⁸⁹

⁸⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p.59.

⁸⁷ Geir Uvsløkk, *Une écriture des perversions*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2011, p.126.

⁸⁸ Mairead Hanrahan, *Lire Genet, une poétique de la différence*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p.95.

⁸⁹ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p.60.

Les comédiens, comme tous les personnages des textes genétiques, *jouent* le jeu du genre, qui relève dès lors de la performativité : ce sont les gestes, les parures et les actes qui *construisent* la “masculinité”. A l’instar de Tirésias, chaque homme est à la fois masculin et féminin, la virilité “purchassant” la féminité et vice versa. Genet se rapproche en cela de la psychologie des profondeurs de Jung, première théorie à déceler l’ambivalence sexuelle de l’identité profonde : tout homme serait constitué à la fois d’un “*animus*” (masculin) et d’une “*anima*” (féminin)⁹⁰. L’extrait suivant de *Gender troubles* de Judith Butler éclaire la conception du genre que met en scène Genet cinquante ans plus tôt :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. [...] ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous-mêmes doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés⁹¹.

Par un acte *performatif*, les travestis de *Notre-Dame-des-Fleurs* contraignent les voyeurs (et les lecteurs) à considérer le genre comme une construction qui découle de l’apparence : « Divine en [un geste] possédait un très grand qui, sortant le mouchoir de sa poche, décrivait une immense courbe avant de le poser sur ses lèvres » (*NDF*, p.97). Par la gestuelle, le personnage masculin *joue* la féminité comme une comédienne de théâtre joue un rôle. Genet met en évidence le fait que lorsque nous nous représentons mentalement un corps paré de tissus soyeux et de maquillage, nous le plaçons d’emblée dans la catégorie “femme”. Or Divine, sous ses apparences féminines, est un homme. C’est en assimilant des comportements et attitudes culturellement perçus comme des marques de féminité que les mâles de *Notre-Dame-des-Fleurs* deviennent des femmes sous nos yeux. Genet “brouille notre regard”⁹² et déstabilise nos représentations culturelles de la sexualité en rendant inopérante l’équation “féminité = femelle”, “virilité = mâle”.

Dans son cours sur le “Neutre”, R. Barthes définit l’andogyne comme la “réunion de la virilité et de la féminité en tant qu’elle connote l’union des contraires,

⁹⁰ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1973.

⁹¹ Judith Butler, *op.cit.*, p.36.

⁹² Geir Uvsløkk, *op.cit.*, p.105.

la complétude idéale, la perfection”⁹³. Il conclut en disant que “[...] l’androgynie, c’est le Neutre, mais le Neutre, c’est en fait le degré complexe : un mélange, un dosage, une dialectique, non de l’homme et de la femme (génitalité), mais du masculin et du féminin”⁹⁴. Si l’on s’en tient à cette définition, on peut affirmer que presque tous les personnages genétiens sont androgynes, puisque, comme nous l’avons montré, ils sont habités profondément par la virilité et la féminité. Genet laisse entendre qu’il en va de même pour les femmes :

[...] l’apparition sur la route du village d’une mariée vêtue d’une robe noire, mais empaquetée dans un voile de tulle blanc, étincelante comme un jeune berger sous le givre [...] révéla à Culafroy que la poésie est autre chose qu’une mélodie de courbes sur des douceurs, car le tulle se cassait en facettes abruptes, nettes, rigoureuses, glaciales. C’était un avertissement”. (*NDF*, p.25).

Sous la blancheur du tulle, symbole de pureté et de douceur, se cache une robe noire, facette inquiétante de la femme comme en témoignent les adjectifs “abrupte”, “glacial”, “noir”. Cette métaphore vise à montrer que sous le voile de la douceur féminine peut se cacher une violence tranchante. Cette “apparition” constitue un “avertissement” pour Culafroy, qui lui indique qu’il n’y a pas de correspondance nécessaire entre genre et sexe : si la douceur féminine peut cacher une dureté “glaciale”, un homme peut aussi être féminin. Culafroy deviendra par la suite le travesti Divine, symbole même du genre comme construction.

Les travestis portent sur les devants de la scène (de façon ob-scène) l’intériorité duelle de chaque individu, à la fois viril et féminin. En révélant cette dualité intérieure du genre, Genet révisé la représentation ordinaire de l’amour homosexuel. Traditionnellement perçue comme un acte contre-nature parce qu’union du *même* – donc essentiellement stérile –, l’homosexualité était ainsi opposée à la norme hétérosexuelle (en tant qu’union des *contraires*). Genet opère une révolution en ébranlant la conception d’un genre stable et naturel renvoyant au sexe biologique, mais surtout en révélant que l’homosexualité est l’union d’un homme “viril” avec un homme “féminin”. Il s’agit donc, selon l’auteur, d’une union des *contraires* et non plus du même. Deux hommes d’égale virilité ne peuvent dès lors se mettre ensemble : l’un des deux devra toujours accepter d’endosser le rôle du dominé : “Tous les mâles

⁹³ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p.240.

⁹⁴ *Ibid.*, p.242.

de Mettray furent la fiancée mystique de quelque dur, fiancée aux bras noueux et cuisses brutales [...]” (MR, p.199).

Genet piège le lecteur en établissant une relation de similitude entre amour homosexuel et amour hétérosexuel, puisque cette “normalisation” voile la description dans le récit des amours homosexuels. Ancré dans un système hétéronormatif, le lecteur “croit” lire des relations amoureuses entre un homme et une femme : le genre des personnages qui s’aiment *diffère*, ce qui signifie (pour le lecteur) que les sexes sont opposés. Divine porte un nom féminin, *performe* sa féminité et aime l’homme “dur” qu’est Mignon. Pris au jeu, le lecteur ne peut qu’être heurté lorsque le narrateur lui rappelle brusquement au détour d’une phrase que Divine est un homme : “Dans un pyjama de soie bleue à parements blancs, Divine était couchée sur le divan. Les cheveux dans les yeux, la barbe faite, la bouche pure et le visage lissé par l’eau d’ocre” (NDF, p.148). Au milieu de parures relevant de la féminité “conventionnelle”, la “barbe” explose comme une bombe aux yeux du lecteur, lui révélant (ou plutôt lui rappelant) qu’il était en train de lire une relation entre deux hommes. Enfin, la relation de similitude qu’établit Genet entre hétérosexualité et homosexualité bouleverse le lecteur (hétérosexuel), qui ne peut désormais plus se “protéger” en excluant “l’autre” (l’homosexuel) au nom d’une différence fondamentale, au nom d’une déviance par rapport à la norme.

c) “Il” ou “Elle” ? Le français inquiété

Le 19 novembre 1943, Genet écrit à Marc Barbézat à propos du manuscrit de *Notre-Dame-des-Fleurs* : “[...] eh bien j’emploie et essaye de rendre acceptables dans le corps du bouquin de tels mots : bite, enculer et d’autres”⁹⁵. L’auteur ira cependant beaucoup plus loin que la “simple” intégration d’un lexique argotique dans ses textes, intégration par ailleurs déjà réalisée par Céline dans *Voyage au bout de la nuit*. Nous allons nous intéresser dans ce dernier point à la manière dont Genet ébranle le code linguistique, notamment par la remise en question de la catégorie grammaticale du genre.

⁹⁵ Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris, L’Arbalète, 1988, p.11

“J’ai vécu parmi ce petit monde cruel : au sommet d’une montée un couple (ou un couple ?) de colons, qui se détache dans le ciel [...]” (*MR*, p.75). Non seulement l’auteur récuse ici la règle grammaticale selon laquelle, au pluriel, le genre masculin l’emporte sur le genre féminin – ce que l’on pourrait appeler la “domination masculine” de la langue –, mais il pose qu’un terme réunissant deux termes masculins (colons) pourrait aboutir au genre féminin (*une* couple). Ce brouillage grammatical, qui correspond à la volonté de brouiller les catégories établies du genre (social) et du sexe biologique, se retrouve dans le jeu des pronoms :

Mimosa chuchote :

- Ma bonne, c’est quand Elles sont encore dans le pantalon qu’Elles me plaisent. On Les regarde, et alors Elles durcissent. C’est fou, c’est fou ! Elles commencent un pli qui n’en finit plus, jusqu’aux pieds. (*NDF*, p.94)

Le pronom personnel pluriel “elles” renvoie au sexe masculin – la majuscule, qui est le fait du narrateur (elle ne s’entend pas) vise à déifier le référent⁹⁶. Genet met en évidence l’étrangeté de cette langue qui *féminise* le symbole absolu de virilité : “la verge”, “la bite”, etc. B. Alazet écrit à propos de *Querelle de Brest*: “Querelle dont le nom inscrit par deux fois le féminin dans ses syllabes et en particulier nous rappelle que la langue française féminise étrangement le membre viril”⁹⁷. La langue elle-même jette le doute sur le sexe comme essence de la masculinité. Dans *L’homme assis dans le couloir* Marguerite Duras joue sur la porosité des pronoms (qui peuvent renvoyer à différents référents) : “Elle est arrivée près de lui, s’accroupit entre ses jambes et la regarde elle, et seulement elle, dans l’ombre qu’à son tour elle lui fait avec son corps. Avec soin elle la met à nu dans sa totalité”⁹⁸. Comme chez Genet, le membre masculin est féminisé, ce qui a pour conséquence le rapprochement du “elle” (femme) avec le “elle” (sexe masculin). On pourrait en déduire qu’est niée de cette manière la relation hétérosexuelle qui est union du *différent*. Chez Genet, c’est plutôt l’inverse qui se produit puisque ce sont des hommes (bien que travestis) qui féminisent le sexe masculin. Dans ces deux textes, les pronoms féminins renvoyant au sexe masculin

⁹⁶ Soit dit en passant, Mignon féminise Dieu : « Notre mère qui êtes aux cieus » (*NDF*, p.57). En outre, le titre de sa pièce de théâtre “*Elle*” fait référence au Pape, à Sa Sainteté. A. Vannouvong écrit que ce titre « illustre à lui seul la dramaturgie genétienne qui repose sur le principe d’inversion et de réversibilité : le faux côtoie le vrai, l’envers se frotte à l’endroit et les identités sont interchangeables ». [*Jean Genet, Les revers du genre*, Paris, Les presses du réel, 2010, p.145.]

⁹⁷ Bernard Alazet, “Jeu de massacre”, dans *Rituels de l’exhibition*, Editions universitaires de Dijon, 2009, p.46.

⁹⁸ Marguerite Duras, *L’homme assis dans le couloir*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.24.

mettent en évidence l'espace indistinct du genre, dont la langue se révèle être le premier témoin.

La langue française ne possédant pas de genre neutre comme les langues latine ou allemande, la question qui se pose dans *Notre-Dame-des-Fleurs* est la manière de désigner les travestis :

Mignon a mis quelque temps à s'habituer à parler d'elle [Divine] et à lui parler au féminin. Enfin, il y parvint, mais ne toléra pas encore qu'elle lui causât comme à une copine, puis peu à peu il se laisse aller [...]. (NDF, p.56).

Si Mignon doit s'habituer à parler d'elle, c'est qu'il doit se déshabituer de la vision "normative" du sexe : il doit accepter que Divine, dès lors qu'elle performe le genre féminin, doit être nommée par le genre grammatical féminin, nomination qui est reconnaissance de son statut. À propos du personnage de Notre-Dame, le narrateur hésite constamment sur son genre, puisqu'il est un mâle mais se travestit "pour jouer" : "Notre-Dame était coquette plus qu'une tante. Il était putain comme un gigolo" (NDF, p.153). En l'espace de deux phrases, Notre-Dame est qualifié par un adjectif accordé au féminin (coquette), un nom féminin (putain), et comparé à la fois à "une tante" et "un gigolo". Barthes écrit qu'il y a "une vitalité du Neutre : le Neutre joue sur l'arête du rasoir : dans le vouloir-vivre, mais hors du vouloir-saisir"⁹⁹. Ce que Genet tente d'atteindre par cette indécision du genre grammatical, c'est peut-être le "Neutre" – l'impossible grammatical en français –, synonyme de vie parce qu'équilibre instable¹⁰⁰.

Lorsque les travestis se parlent entre eux, utiliser le pronom "il" au lieu de "elle" constitue une insulte majeure, car le pronom rappelle la réalité :

C'est par un effort, une crânerie qu'elle arrivait à dire : "Elle ne saura rien, cette sale fille" (Mimosa), mais encore de cette façon, elle déguisait sa haine sous un oripeau de jeu, car elle disait de Mimosa : "Elle." Divine disant "Il", c'eût été plus grave" (NDF, p.154).

Si le genre est une construction, c'est par l'apparence, mais aussi par le langage qu'il est créé. En raison du caractère performatif du langage, se référer à un personnage en utilisant le pronom masculin ou le pronom féminin le classe dans telle ou telle catégorie. Dès lors, s'adresser à un travesti en utilisant le pronom renvoyant à son

⁹⁹ Roland Barthes, *op.cit.*, p.106.

¹⁰⁰ Ce n'est pas par hasard que Genet a écrit un texte intitulé *Le funambule*.

véritable sexe est “grave”, car ce pronom renvoie à la Loi, à la catégorisation de l’Etat civil. Comme nous l’avons déjà noté, c’est durant le procès de Notre-Dame que le corps judiciaire rétablit les dénominations et catégorisations originelles (“véritable” nom, “véritable” sexe).

Lorsque le juge demande à Notre-Dame pourquoi il a assassiné un vieil homme, le personnage répond après une longue hésitation:

- L’vieux était foutu. Y pouvait seulement pu bander.

Le dernier mot ne passa pas les crânes petites lèvres ; néanmoins, les douze vieillards, bien vite, ensemble, mirent leurs deux mains devant leurs oreilles pour en interdire l’entrée au mot gros comme un organe, qui ne trouvant pas d’autre orifice, entra, tout roide et chaud, dans leur bouche béante. (*NDF*, p.349)

La phrase de révolte prononcée par Notre-Dame constitue métaphoriquement un *viol* verbal (“organe”), en ce qu’elle pénètre de force dans le corps des “douze vieillards” qui refusent d’entendre. Il s’agit d’un dernier soubre-saut dirigé contre ce que Barthes nomme la “doxa” : d’une part, l’argot détonne par rapport au lexique policé du discours judiciaire, et d’autre part, Notre-Dame justifie son meurtre devant l’audience en posant une morale qui ébranle la bienséance : quelqu’un qui ne peut plus “bander” est “foutu”, il ne lui reste plus qu’à mourir. Notre-Dame aurait donc rendu service à la victime, puisque, dans son milieu interlope, la sexualité fonde le sens de la vie.

Dès que l’avocat de la défense reprend la parole, “les visages se reposaient de la tension, les chairs reprenaient leur mollesse” (*NDF*, p.350). Notre-Dame est alors condamné à la peine capitale :

C’est fini. Notre-Dame-des-Fleurs, quand il fut remis entre les mains des gardiens, leur parut revêtu d’un caractère sacré, voisin de celui qu’avaient autrefois les victimes expiatoires, qu’elles fussent bouc, boeuf, enfant, et qu’ont encore aujourd’hui les rois et les Juifs. (*NDF*, p.353)

Les termes “sacré”, “victime expiatoire”, “chargé du poids des péchés du monde” (*NDF*, p.353), renvoient à l’idée du “bouc émissaire” dont René Girard a théorisé le procédé : éliminer le bouc émissaire permettrait selon lui de rétablir l’ordre dans la société¹⁰¹. Le verdict de la peine capitale permet l’exécution du bouc émissaire, exécution qui rétablit le calme dans la société après le viol verbal et oculaire subi par l’audience (ils voient des travestis). Le retour à l’ordre, dont témoigne le fait que “les

¹⁰¹ René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.

visages se reposaient de la tension” (*NDF*, p.350), signifie-t-il que les “braves gens” ont momentanément gagné la partie ? Notre-Dame meurt décapité “quarante jours après” (*NDF*, p.354), mais dans *Miracle de la Rose*, le narrateur écrit que “la mort sur l’échafaud [...] est notre gloire” (*MR*, p.8). Étymologiquement, “échafaud” signifie “estrade pour jouer”¹⁰² : le criminel est donc celui qui, exhibé au dernier instant de sa vie, meurt glorifié sur une scène tel un comédien. En écrivant un livre ayant pour titre le surnom du condamné à mort (*Notre-Dame-des-Fleurs*), Genet immortalise ce dernier en élaborant sa “Légende” (*NDF*, p.354).

Dans *Journal du Voleur*, le narrateur écrit :

Les tapettes sont un peuple pâle qui végète dans la conscience des braves gens. Jamais elles n’auront droit au grand jour, au véritable soleil. Mais reculées dans ces limbes, elles provoquent les plus curieux désastres annonciateurs de beautés nouvelles.” (*JV*, p.113).

L’indécision propre au genre est féconde, car en ébranlant les certitudes, elle permet la création d’un ordre nouveau. Pour Barthes, « Le Neutre [...] ce serait le complexe : mais le complexe indémêlable, insimplifiable : “l’enchevêtrement amoureux” (Nietzsche) des nuances, des contraires, des oscillations : insupportable à la *doxa*, délectable au sujet »¹⁰³. Nous allons désormais montrer que l’oscillation “insupportable à la *doxa*” va ébranler la lecture axiologique de l’Histoire dans *Pompes funèbres*.

¹⁰² <http://www.cnrtl.fr/etymologie/echafaud> (15/05/2012)

¹⁰³ Barthes, *op.cit.*, p.239.

III. Pompes funèbres irrecevable : Histoire et déconstruction

La délation était dans l'ère du temps avec la trahison,
le pillage et le meurtre. (PF, 205)

Dans cette troisième partie, nous allons étudier dans *Pompes funèbres* la manière dont Genet s'efforce de donner une lecture de l'Histoire qui diffère de l'axiologie et des grands "mythes" institués dès l'après-guerre par les dirigeants français. Dans son récit paru en 1947, Genet en passe par une déconstruction systématique des valeurs et une exhibition des tares (collaboration, sympathie avec l'occupant) que la mémoire collective tend à oublier au nom d'un certain regard vers l'avenir.

Dès l'après-guerre, notamment sous l'égide du général de Gaulle, un certain nombre de « mythes » vont être forgés afin de permettre la construction d'une société nouvelle, construction qui passe sous silence une partie de l'Histoire collective. Le 8 mai 1945, de Gaulle prononce un discours édifiant aux Français qui se termine par ces phrases : "Honneur pour toujours à nos armées et à leurs chefs, Honneur à notre peuple que des épreuves terribles n'ont pu réduire ni fléchir [...] Ah, Vive la France"¹⁰⁴. Le 12 septembre 1944, il s'exclame : "À peine le malheur était-il accompli que la nation commençait la lente et dure ascension qui l'a conduite hors de l'abîme. La flamme de la Résistance française ne devait pas s'éteindre ; elle ne s'éteignit

¹⁰⁴ <http://www.ina.fr/fresques/de-gaulle/fiche-media/Gaule00315/la-victoire-du-8-mai-1945?video=Gaule00315> (14/05/2012)

pas»¹⁰⁵. Se dessine ici l'idée que la France fut entièrement résistante, le pays est resté uni contre l'occupant nazi. La collaboration est occultée, le gouvernement de Vichy n'est pas même évoqué dans le discours du 8 mai 1945 : le général veut tourner la page. L'axiologie est nettement définie au sortir de la guerre : l'ennemi (le Nazisme) représente le Mal, et les Français, résistants contre le Mal, représentent le Bien. Genet va perturber cette conception historique en déconstruisant par le biais d'un récit fictionnel mêlant Histoire collective et histoire intime (la mort de son amant Jean Decarnin) les grands « mythes » institués au sortir de la Guerre.

Genet n'est pas un écrivain engagé, mais un écrivain soucieux d'exposer au grand jour toutes les fausses vérités qu'on accepte aveuglément : dans *Pompes funèbres*, il déconstruit à la fois les idéologies de droite *et* de gauche. Ce récit n'est donc en aucun cas un roman à thèse, un récit de la « célébration du nazisme »¹⁰⁶ comme l'écrivent certains critiques. Lorsqu'on considère le texte dans sa totalité, on se rend compte que jamais un pôle ne l'emporte : si les Miliciens sont « charmants » (*PF*, p.19), les maquisards « avaient encore l'avantage de l'originalité et sa fraîcheur » (*PF*, p.255). Hitler est présenté à la fois comme « l'homme le plus puissant de l'époque » (*PF*, p.146) et comme un « petit homme chétif et ridicule » (*PF*, p.155). Pour reprendre l'expression de Jean-Michel Rabaté, Genet adopte dans ce récit la posture d'un « franc-tireur »¹⁰⁷. Par notre analyse, nous allons montrer que c'est précisément cette position particulière qui confère à *Pompes funèbres* toute sa puissance.

Dans *Glas*, Derrida écrit : «vous voyez comment il écrit ses *Pompes funèbres* et le reste : avec les gestes appliqués d'un philologue, d'un archéologue, d'un mythologue s'obstinant à disperser, détruire, rayer ce qu'il trouve ou ce qu'il reconstitue. Opération la plus critique»¹⁰⁸. Précisons d'emblée que nous ne prétendons pas que Genet rétablit la «vérité historique» : *Pompes funèbres* demeure avant tout une fiction. La manière iconoclaste dont il propose une lecture de l'Histoire mérite cependant d'être analysée.

¹⁰⁵ <http://www.ina.fr/fresques/de-gaulle/fiche-media/Gaule00006/discours-du-palais-de-chaillot?video=Gaule00006> (14/05/2012)

¹⁰⁶ Léo Bersani, *Homo, repenser l'identité*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p.192.

¹⁰⁷ Jean-Michel Rabaté, « Jean Genet : La position du franc-tireur », *L'Esprit créateur*, vol. XXXV, N°1, Paris, printemps 1995, p.50.

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.124.

a) Une déconstruction des « mythes » historiques

Nous avons montré que les récits génétiques étaient traversés par un mouvement oscillatoire qui met en branle les catégories apparemment fixes (identité, genre). *Pompes funèbres*, paru en 1947, atteint pourtant un degré de subversion inégalé : le mouvement déstabilisateur s'en prend à l'Histoire immédiate (qui était presque absente des récits antérieurs). Nous allons montrer dans quelle mesure Genet fait preuve d'une audace thématique et formelle inégalable, qui rend le texte (souvent délaissé par la critique) irrecevable en 1947.

Genet va déconstruire le « mythe » gaullien selon lequel la France a été unie contre l'occupant durant toute la Seconde Guerre mondiale et s'est libérée elle-même du joug nazi. «Les filles soignaient les blessés, les embrassaient. La France ferait des discours. La France. La France, toujours la France» (PF, 280). Genet va refuser ces «discours» officiels, tout comme il refuse le deuil national accordé à Jean Decarnin : par son récit, il va descendre «la France, toujours la France» de son piédestal. L'auteur va notamment insister sur l'extrême brièveté de l'union nationale : « Une haine commune peut seule donner une pareille force à l'amitié. Voilà le rôle des ennemis. Ils nous lient d'amour. Ainsi les Français pendant quelques jours s'aimèrent – dans leur haine (agissante) pour les Allemands» (PF, p.254). L'union du peuple français contre l'occupant ne dure que «quelques jours» : s'ils haïssaient l'occupant durant la Guerre, l'action («haine agissante») de résistance ne se manifeste que dans les derniers jours avant la Libération. Riton, le jeune milicien, est tapi sur les toits d'un immeuble parisien au moment de la Libération, et Genet écrit que «depuis trois jours, il vivait à la guerre [...]» (PF, 167), ce qui laisse entendre qu'il n'y a pas eu d'actes de révolte *avant* la Libération.

Genet met en scène dans *Pompes funèbres* la complaisance des Parisiens face aux Nazis durant la guerre : « La révolte de Paris lui [Erik] paraissait une trahison. On l'avait joué en feignant le sommeil pendant quatre ans » (PF, 66). Si les Allemands sont surpris face à la brusque violence qui se déchaîne après « quatre ans », c'est parce que les Parisiens ont été complaisants à leur égard durant toute la durée de l'Occupation. Erik, seul personnage allemand fictionnel du texte, s'indigne de la

révolte des Français, qui retournent leur veste après avoir “feint le sommeil pendant quatre ans”. Genet indique ainsi ouvertement que la France ne s’est réveillée qu’après quatre ans d’occupation, lorsque la Guerre touchait déjà à sa fin. Il révèle également l’hypocrisie des Français qui ont accepté jusqu’au bout de se soumettre à l’ennemi pour clamer ensuite haut et fort qu’ils se sont libérés eux-mêmes : “Les Allemands se sachant les maîtres dans l’art de la guerre costumée, ne pensèrent pas qu’on pût transformer son visage, porter perruque, [...] se laisser emmancher par le mâle et sans même s’essuyer la chatte ou l’oeil de bronze, quand il est assoupi lui ouvrir la gorge” (PF, p.216). Même à la Libération, lorsque les Allemands ont perdu, des Parisiens refusent de croire à la défaite et continuent à aider les Allemands réfugiés “dans les égouts” (PF, p.256) : “Chaque groupe [allemand] accordait une permission à quelques-uns qui la passaient accroupis dans les bosquets des Tuileries ou du Luxembourg où des Français avaient déposé des munitions et des vivres” (PF, p.257).

Sans jamais évoquer nommément les collaborateurs « officiels » tels Pétain ou Laval, Genet va déconstruire le mythe selon lequel le peuple français et les institutions étatiques étaient essentiellement résistantes¹⁰⁹. P. Bougon écrit que “dès l’ouverture de *Pompes Funèbres*, Genet brise ainsi l’image idyllique de la Libération”¹¹⁰. Le premier paragraphe du récit mentionne en effet de façon très provocatrice que les massacres hitlériens ont été relayés par “une police qui recrutait ses plus terribles tortionnaires parmi les Français” (PF, p.7). L’auteur connaît cette police française collaborationniste pour avoir été incarcéré de décembre 1943 à mars 1944 “dans le camp de liberté surveillée des Tourelles”. Désespéré, il adressera une lettre à son ami et éditeur Marc Barbézat : “Je m’attends à partir du jour au lendemain dans un camp de concentration sans liberté du tout. Pouvez vous m’en tirer ?”¹¹¹. Toutes les “nobles institutions humaines” vont être déconstruites par Genet au fil du texte : “Et je ne me sens pas seulement la force de recommencer de plus audacieux cambriolages, mais encore d’affronter sans peur, pour les détruire, les plus nobles institutions humaines. Je suis ivre de vie, de violence, de désespoir” (PF, p.202)

¹⁰⁹ Ce mythe d’une France essentiellement résistante perdurera dans le grand public jusqu’au scandale du film de Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié* (1969), film qui montre à travers divers entretiens que la France a eu des attitudes complaisantes envers l’ennemi, et a collaboré activement.

¹¹⁰ Patrick Bougon, « Jean Genet et Sartre », in *L’esprit créateur*, op.cit.

¹¹¹ Jean Genet, *Lettres à Marc et Olga Barbézat*, op.cit., p.32.

Genet va commencer par rappeler aux lecteurs qu'une partie de l'armée française est passée au service des Allemands. Dans le bureau d'un capitaine de la Milice :

Au fond de la pièce, dans une vitrine, le drapeau français était déployé. C'était un drapeau dont l'étoffe de soie était lourde étant double, brodée et frangée d'or. Sans même se retourner pour fermer la porte mais la claquant d'un coup de talon en arrière, le capitaine faisait quelques mètres et s'arrêtait à trois pas du drapeau qu'il saluait. Tous les matins il saluait ainsi le drapeau dont il était le gardien. (*PF*, p.48)

Dans ce passage, le capitaine qui salue le drapeau national – métonymie de la France – s'avère être le garant des valeurs républicaines françaises. La Milice a pourtant été créée par le gouvernement de Vichy pour lutter contre les résistants, qualifiés alors de "terroristes". Il s'agit d'une organisation armée qui, par la violence, aida la Gestapo à arrêter les Juifs et les opposants politiques. Or, à la Libération, "Toutes les fenêtres étaient pavoisées, des draperies tricolores pendaient au soleil" (*PF*, p.144), et le général De Gaulle prononce dans son discours : "Tandis que les rayons de la gloire vont, une fois de plus, resplendir au drapeau [...]"¹¹². Genet montre ainsi que le drapeau tricolore qu'exhibent les Français à la fin de la guerre comme symbole de fierté nationale a été dévoyé, puisqu'il a servi l'envers des valeurs républicaines durant la Guerre.

Au lieu de défendre la France en luttant contre l'envahisseur, une partie de l'armée française est passée à l'ennemi : "Juliette avait eu son gosse non de Jean, mais d'un ancien adjudant de l'armée régulière, et alors capitaine de la Milice" (*PF*, p.47). Genet brise ainsi le mythe selon lequel l'institution militaire aurait libéré la France : de nombreux soldats ont changé de bord par opportunisme, comme semble l'indiquer la promotion "d'adjudant" à "capitaine" de l'amant de Juliette. Le personnage d'Erik s'exclame : "J'accepte tout sans rien dire. Je mérite une décoration" (*PF*, p.73), affirmation qui pourrait s'appliquer de manière ironique à l'armée française.

Dans *Pompes funèbres*, Genet s'en prend également à la morale bien-pensante de l'Eglise catholique qui n'a pas pu empêcher la Guerre. Il narre ainsi l'histoire de Pierrot, jeune prisonnier d'un camp tenu par la Milice dans lequel une mutinerie a

¹¹² <http://www.ina.fr/fresques/de-gaulle/fiche-media/Gaule00315/la-victoire-du-8-mai-1945?video=Gaule00315> (14/05/2012)

lieu. Sous la pression du capitaine milicien, Pierrot accepte de désigner les instigateurs du trouble – sauf qu’il ne les connaît pas. Il va dès lors désigner arbitrairement vingt-huit victimes, qui seront froidement exécutées. Cependant, à la fin du tour des cellules, “il [Pierrot] s’approcha d’un gosse de seize ans, peut-être, dont la veste simplement jetée sur les épaules, tomba. Pierrot la ramassa très gentiment, aida le gamin pour enfiler les manches. [...] Pierrot savait que tout lui serait pardonné pour ce seul geste de charité” (*PF*, p.242). Genet démonte ici la morale chrétienne avec une féroce ironie, morale qui annule – et donc rend possible – n’importe quel acte de violence grâce à un simple acte de “charité”¹¹³.

Dans un élan aussi soudain que bref de mauvaise conscience, le personnage ridicule qu’est l’aumônier de la prison tente vainement de demander au capitaine de la Milice de grâcier les “coupables” : “L’abbé tendit les mains, et ses bras, quelques secondes parallèles, immobiles et raides devant lui comme des marionnettes, se croisèrent sur sa poitrine” (*PF*, 248). Aucun mot ne sort de sa bouche, et au lieu de convaincre le capitaine, il “le bénit” (*PF*, 248). Genet dénonce ainsi l’institution catholique qui, malgré ses grands prêches moralisateurs, n’a pas pu empêcher les meurtres nazis, et n’a pas réagi aux exactions commises durant la Guerre (l’aumônier n’est qu’une “marionnette” devant le soldat).

Afin d’éviter à Pierrot d’être tué par ses “camarades”, le capitaine de la Milice le nomme “bibliothécaire” (p.243) de la prison. Après avoir fait exécuter arbitrairement vingt-huit jeunes prisonniers, le jeune homme devient le garant de la culture, manière pour Genet de dire que la civilisation, les honnêtes hommes, “les plus nobles institutions humaines” avec leurs morales bien-pensantes, n’ont pas pu empêcher l’horreur de la Guerre. Un seul geste, une seule situation peut “jeter un défi à dix mille ans de morale et les abattre” (*PF*, p.234). Toutes les bonnes paroles, les discours, la morale, s’avèrent inutiles face à l’action d’un seul homme poussé au Mal.

b) L’oscillation en temps de guerre

¹¹³ Bataille dira ainsi que la religion catholique a besoin de meurtres et de violence pour pouvoir expier les péchés.

Dans un bref passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur rappelle qu'en dehors de la prison (qui est hors du temps et de l'Histoire), la Guerre se déchaîne :

Les bataillons dans leurs rêves avancent à travers les rues comme un tapis volant ou comme un pneu qui tombe et rebondit selon une cadence lente et lourde. Leurs pieds butent dans les nuages : alors ils se réveillent, mais un officier dit un mot : ils se rendorment et repartent dans leur sommeil, sur leurs bottes lourdes comme un piédestal, la poussière étant nuée (*NDF*, p.308).

Les soldats sont endormis, comme aveuglés par les commandements de l'officier, dans un état presque extatique. Genet insiste sur la « lourdeur » des soldats, et l'impression de ralenti cinématographique qui découle de la scène confère à l'armée une dimension atemporelle. Le terme « piédestal » indique que les soldats sont des statues en marche, froids, déjà morts. Toute guerre suppose l'ordre rigide et l'acceptation aveugle du pouvoir. Contrairement à ces soldats inflexibles, les personnages de Genet sont souples : « Seules les rendent différents, leurs hanches d'acier, qui ne sauront jamais faire d'eux des macs tortueux et flexibles » (*NDF*, p.308). L'armée est fixe, statufiée, et fonce droit au but, alors que le mac, comme tous les personnages genétiens, est « tortueux et flexible ». Ces personnages peuvent se retourner et changer de cap (géographique, mais surtout moral) à n'importe quel moment : ils sont *imprévisibles*, caractéristique hautement subversive en temps de guerre.

Dans les deux premières parties, nous avons noté que les personnages genétiens ont des identités instables : ils peuvent endosser tel ou tel rôle à travers ce que nous avons nommé le « par-être ». Dans ces récits, cela peut se traduire par l'adage modifié « l'habit *fait* le moine » ; aussi, lors d'une guerre, l'unique façon de reconnaître un soldat ennemi d'un soldat allié est l'habit, c'est-à-dire l'uniforme. Par leur inhérente versatilité, les personnages menacent l'ordre établi puisqu'ils peuvent modifier leur identité par le travestissement : lorsqu'il voit Erik, le narrateur s'efforce de « [...] remonter le courant de sa vie, et pour plus d'efficacité, je rentrai dans son uniforme » (*PF*, p.31). En raison de leur versatilité, les personnages n'ont pas de « vocation » préalable pour telle ou telle idéologie : ils ne sont jamais des fanatiques. Au gré des circonstances, Paulo tente ainsi d'intégrer plusieurs groupes idéologiquement opposés :

[...] il essaya d'entrer dans une organisation, quelle qu'elle fût, qui distribuait à ses membres des armes : d'abord dans la Gestapo française qui ne voulut pas

de lui, n'étant pas parrainé. [...] Ayant échoué avec la Gestapo, il essaya de la Résistance française qui combattait dans le maquis. Le maquis refusa. La Milice aussi. Il continua son petit boulot de casseur avec Riton [...]. (PF, 55)

Paulo ne se soucie absolument pas des convictions idéologiques propres aux différentes organisations : il intégrera le groupe qui l'acceptera afin d'accéder à « des armes ». Genet laisse entendre que l'appartenance à telle ou telle organisation dépend du contexte et du moment, et ne relève aucunement d'une conviction idéologique intime. Cette conception tisse un lien commun entre les membres de tous les groupes : ils veulent des armes, c'est-à-dire du pouvoir par la violence. L'idéologie est secondaire : une fois les armes reçues, ils se couleront dans le moule de l'organisation qui les a acceptées. Roger Nimier développera cette même idée quelques années plus tard dans *Le Hussard bleu* : « Par manque d'imagination, je [Sanders] me suis inscrit dans la Résistance. Un an plus tard, mes camarades me faisaient entrer dans la Milice pour préparer un assassinat politique. [...] Mais j'ai trouvé des garçons énergiques, pleins de muscle et d'idéal. [...] Ma foi, je suis resté »¹¹⁴.

Durant la guerre, le personnage de Riton meurt de faim et finit par tuer un chat afin de le manger. On apprend alors que « Le lendemain, il s'engagea dans la Milice » (PF, 192). C'est donc uniquement par nécessité qu'il s'engage aux côtés des « traîtres » : en effet, « il était impossible de feindre d'être venu là par idéal » (PF, 79). Les choix politiques des personnages dépendent du contexte et du moment¹¹⁵, ils ne commettent jamais de crime par fanatisme. Genet applique aux catégories apparemment fixes instaurées durant la guerre (résistant, gestapo, milice) l'idée que nous avons relevée dans notre première partie¹¹⁶, à savoir que toute identité est construction, imitation, et non essence.

Dans notre deuxième partie, nous avons montré que dans les récits génétiques, tout homme peut être à la fois masculin et féminin. De la même manière, l'auteur brise la polarisation Bien – Mal instaurée au sortir de la Guerre :

¹¹⁴ Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1978, p.13.

¹¹⁵ En ce qui concerne les choix des écrivains durant la guerre, Gisèle Sapiro dans son livre *La Guerre des écrivains* s'attache à montrer qu'il faut prendre en compte de très nombreux facteurs si l'on étudie les choix politiques des intellectuels durant la guerre. Elle montre par exemple que les jeunes générations ont pu choisir d'écrire pour l'Occupant en raison « de places à prendre, [...] le coût de l'abstention, du retrait de la vie publique [...] peut paraître plus élevé [que pour les aînés] », Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999, p.25.

¹¹⁶ Cf. *supra*, p.41.

Il me parla avec tant de calme qu'afin de ramener un peu d'émotion parmi nous, ou peut-être par cruauté, pour me venger de sa lucidité, je passai mon index entre ses fesses, le retirai sanglant et traçais en souriant, sur sa joue droite une faucille avec un marteau rudimentaire, et sur sa joue gauche une croix gammée (*PF*, 61).

Le Nazisme est identifié au Mal et le Communisme au Bien, puisque Staline a permis de précipiter la fin du conflit, et qu'un grand nombre de résistants étaient communistes (à l'instar de Jean Decarnin). Or, en dessinant sur les joues de son amant les symboles du communisme et du nazisme, Genet dresse une relation d'équivalence entre les idéologies, et brouille les clivages en montrant qu'elles sont interchangeables : le nazisme sur la joue *gauche*, le communisme sur la joue *droite*. En outre, le narrateur perturbe l'axiologie Bien – Mal en signifiant que les deux idéologies opposées sont entachées du même « sang » : avec une sinistre ironie (« souriant »), il provoque son amant communiste en posant que Nazisme et Communisme se valent.

Si l'axiologie Bien – Mal est inopérante, c'est qu'il n'existe pas de valeur absolue : tout dépend du point de vue où l'on se situe, et du rapport en lui-même. Le Capitaine de la Milice dit à Pierrot qui a dénoncé arbitrairement vingt huit détenus : “Mon petit gars, tu as fait ton devoir. Ce que tu viens de faire est un acte de courage et je te félicite” (*PF*, 243). Par l'ironie, Genet montre que du point de vue du capitaine, Pierrot a oeuvré pour l'Ordre et la Nation, et mérite ainsi d'être félicité. Dans un autre passage, le narrateur écrit que Riton, caché sur les toits de Paris au moment de la Libération, “espérait qu'ils [les Français] seraient loyaux et ne le dénonceraient pas aux insurgés” (*PF*, 173). En prenant le point de vue d'un Milicien qui qualifie les Français fêtant la fin de la guerre “d'insurgés”, Genet rappelle que l'Histoire immédiate, écrite par les vainqueurs, est fortement polarisée et univoque. Ecrire l'Histoire du point de vue du perdant modifie l'interprétation officielle : du point de vue de Riton, la majorité du peuple français était pro-allemand et acceptait le pouvoir en place, les hommes qui se “révoltent “à la fin de la guerre sont des “insurgés”, des “terroristes”.

c) Le narrateur versatile : “Je est un autre”

Pompes funèbres plus que tout autre récit genétien piège le lecteur afin de l'entraîner dans les mailles de ses filets. Le principal procédé déstabilisateur est le jeu sur le pronom personnel "je". Au fil du récit, le narrateur (qui se dit être "Jean Genet") va incarner tous les personnages en focalisation interne¹¹⁷ – ce procédé participe de l'instabilité des identités. Par sa versatilité, l'instance narrative trouble le lecteur, car le changement de référent du pronom "je" n'est jamais annoncé. Le narrateur, que l'on croit être Jean Genet, est dès lors toujours potentiellement autre, et le lecteur doit maintenir sa concentration en état d'alerte permanent s'il veut saisir le déplacement subtil d'un personnage à l'autre (déplacement qui intervient parfois au sein d'une même phrase)¹¹⁸. À cette déstabilisation générale du référent pronominal s'ajoute le fait qu'Hitler lui-même est traité comme un personnage fictionnel : "Suivront quelques faits qui préciseront l'image de Paulo, de Riton, de Hitler, de Pierrot" (*PF*, p.67). L'insertion du nom de "Hitler" dans cette série de personnages fait du Führer un personnage de fiction au même titre que les autres, manière pour Genet d'annoncer qu'il le traitera comme tel dans son récit. Cette transgression de la morale d'après-guerre témoigne une fois encore de la volonté de liberté absolue de l'écrivain.

Il est intéressant d'analyser par quel tour de passe-passe le narrateur parvient à faire éclore ce que l'on pourrait appeler la "conscience narrative" d'Hitler :

(Il est à remarquer que sa vie publique n'est qu'un torrent de cris. Un jaillissement. Une fontaine dont la limpidité est pure de toute autre pensée que le mouvement physique de la voix) il s'écriait : ... « Je me retirerai, s'il le faut, au sommet du Spitzberg ! » Mais le quitterai-je jamais ? Ma castration me force à une solitude glaciale et blanche. (p.146)

Le passage du discours direct ("« je me retirerai ... »") au monologue intérieur ("Mais le quitterai-je...") se fait naturellement, par l'abandon des guillemets dont l'absence semble être une simple inadvertance. Mais c'est précisément la suppression de ce signe de ponctuation qui permet la substitution sans heurts de la voix intérieure d'Hitler à la voix du narrateur. La prestesse avec laquelle ce mouvement de transfert

¹¹⁷ À l'exception de son amant Jean Decarnin, mort à la Libération : le narrateur est en deuil et ne peut incarner son amant décédé, bien qu'il tente imaginativement d'*ingérer* son corps. Le narrateur essaie ainsi de faire vivre Jean D. dans son propre corps – et non l'inverse.

¹¹⁸ Selon Patrice Bougon, "Cette véritable polyphonie qui dévoile souvent l'identité des sujets d'énonciation après coup (de telle sorte que le lecteur doute, un moment, de l'identité de celui qui parle) sera développée plus amplement dans *Un captif amoureux*". Patrice Bougon, "Politique de Genet" in *Magazine littéraire*, Paris, octobre 1991.

s'accomplit est précisément ce qui va déranger le lecteur, contraint à se poser des questions concernant l'origine de cette "voix" : qui parle, qui est le narrateur, s'agit-il d'un monologue intérieur etc. Ainsi, de l'absence de guillemets surgit, comme par enchantement, l'intériorité fictionnelle d'Hitler.

L'intériorité d'Hitler est la brèche dans laquelle s'engouffre Genet pour fictionnaliser le personnage historique. Lorsque ce dernier est traité en focalisation externe dans le récit, il apparaît conforme à l'image que chacun a de lui : il est comparé au "diable" (*PF*, p.135), désigné comme "l'homme le plus puissant de l'époque" (*PF*, p.146). Dans une phrase évoquant peut-être implicitement les sculptures d'Arno Brecker (artiste nazi qui s'inspirait de l'art antique grec pour représenter les hauts dignitaires du Reich), Genet écrit que "Hitler resplendit comme un Apollon" (*PF*, p.162). Toutefois, l'apparence extérieure est sujette à la théâtralité chez Genet : l'habit fait le moine, tout comme l'uniforme fait le chef. La fictionnalisation du personnage à travers son intériorité va dès lors permettre à l'auteur de déclarer que "Hitler avait ses secrets" (*PF*, p.189). En focalisation interne, le personnage d'Hitler affirme en effet : "Petit homme chétif et ridicule, j'émettais sur le monde une puissance extraite de la beauté pure et claire des athlètes et voyous" (*PF*, p.155).

Genet met en scène à travers l'intériorité de Hitler l'envers absolu de sa représentation sociale collective : il apparaît ici comme un homme faible et petit. Il est en outre présenté comme un homosexuel passif castré – d'une "balle en 1917" (*PF*, p.146) – qui se laisse "prendre" par le français Paulo¹¹⁹ : "Il [Hitler] éprouva une grande joie à sentir le tressaillement de bonheur et à entendre la plainte heureuse de Madame" (*PF*, p.164). En mettant en évidence la différence fondamentale entre apparence extérieure et vie intérieure, Genet met à mal les valeurs nazies de virilité, de force et de jeunesse. Ainsi, même Hitler joue un rôle : le narrateur ne manque pas de le qualifier d'"acteur célèbre" (*PF*, p.77) et les "S.S. médusés, délirants, ivres de se sentir les figurants nécessaires d'un théâtre qui se jouait dans la rue" (*PF*, p.77). La fiction est un moyen pour Genet de détourner les mythes historiques et les représentations collectives, détournement qui en passe par la constitution de mythes nouveaux, telle l'image d'un Hitler homosexuel passif. Le narrateur s'institue ainsi

¹¹⁹ La métaphore de la débâcle, courante durant la Seconde Guerre mondiale, d'une France « emmanchée » par l'Allemagne, est ici inversée.

“véritable Führer” (*PF*, p.77) du récit, malin génie qui guide le lecteur dans l’antre du Mal.

La fictionnalisation d’Hitler pose problème, puisque représenter l’intériorité du “diable” est une façon de l’humaniser : Genet montre un personnage qui, comme tout autre, éprouve des sentiments. “J’étais un homme” (*PF*, 156) dit Hitler, manière pour Genet de rappeler qu’il fait malgré tout partie de la communauté humaine. Il refuse ainsi au lecteur le confort d’une diabolisation qui exclut de l’humanité en déshumanisant. Marie-Hélène Boblet écrit à propos des *Bienveillantes* de Jonathan Littell une remarque qui s’applique également à *Pompes funèbres* : “[...] le récit autodiégétique d’un bourreau de circonstance invite le lecteur à une expérience d’identification et d’interrogation sur soi, non pas comme *ego* mais comme membre de l’humanité”¹²⁰. En rendant à Hitler son statut “d’homme” grâce à la focalisation interne (donc grâce à la fiction), Genet bouleverse le lecteur, qui est amené à s’identifier au Führer à travers le “je” narratif. Piégé, il est contraint d’entrer la tête du pire bourreau de toute l’Histoire de l’humanité afin d’imaginer, afin de se mettre à sa place. Cette fictionnalisation qui contraint le lecteur à se mettre à la place d’Hitler témoigne encore de l’importance fondamentale de l’imagination pour Genet¹²¹, capacité qui aurait précisément manqué aux tortionnaires nazis : “Car le fondement de la sensibilité et du sens de l’humain révoqué par l’idéologie et la pratique du nazisme, Littell le rappelle brillamment, c’est la faculté d’imaginer, qui manqua si cruellement, comme le montra Hannah Arendt, à Eichmann”¹²².

À défaut de pouvoir exclure Hitler de la communauté humaine, le lecteur est contraint de l’y inclure, en constatant amèrement que tout homme peut devenir bourreau dans une circonstance particulière. Selon l’historien Christopher R. Browning, “déshumaniser les bourreaux du passé c’est s’assurer de ne pas reconnaître les bourreaux potentiels du présent”¹²³. De ce point de vue, bien qu’iconoclaste en 1947 et extrêmement violent aujourd’hui encore, le texte de *Pompes funèbres* nous

¹²⁰ Marie-Hélène Boblet, « Roman historique et Vérité romanesque: *Les Bienveillantes*. Comment le romanesque redonne une mémoire à l’histoire », dans *Romanesques*, n°3, 2008, p.221.

¹²¹ Cf. *supra*, p.7.

¹²² Marie-Hélène Boblet, *op.cit.*p.222.

¹²³ Christopher R. Browning, *Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, réédition, Tallandier, coll. « Texto », 2007.

paraît être une leçon de morale provocante qui ne peut que tourmenter la quiétude intellectuelle du lecteur.

En faisant le pari de mêler au sein d'une fiction l'Histoire immédiate à l'histoire intime (la mort de son amant Jean Decarnin), la provocation est probablement un des buts du récit. Pourtant, contrairement à ce qu'en disent certains critiques, Genet ne s'en tient pas là. Sa lecture singulière de l'Histoire découle d'un choix de ne pas s'inscrire dans un quelconque moralisme. Par le refus de s'inscrire dans la logique d'opposition (Bien contre Mal), Genet prend parti pour ce que Barthes nomme le "Neutre" : en « déjou[ant] le paradigme »¹²⁴, il dépasse l'axiologie établie, mêle les contraires et ce faisant, bouleverse toute la *doxa* historique de son époque. Le dépassement des clivages par la fiction et la revendication d'une pensée qui ne s'arrête devant aucun interdit témoigne une fois de plus de la liberté absolue inhérente à la création pour l'auteur, qui écrit dans *Journal du Voleur* : "Mon ouvrage consiste à détruire toutes les habituelles raisons de vivre et à m'en découvrir d'autres" (*JV*, p.197).

Nous avons vu dans cette deuxième partie intitulée *Les récits genétiens comme para-doxes* que Genet refuse toute stabilité. Ses textes, qui bouleversent les catégories figées en leur imposant une troublante oscillation, constituent une fuite hors du figement propre à la *doxa*. La conception d'une identité fixe et indivisible est ébranlée à travers la versatilité des personnages, le genre se révèle être une construction et non une "essence", et la lecture axiologique de l'Histoire est entièrement brouillée. Cette échappée hors de ce que Barthes nomme le "paradigme" – c'est-à-dire l'opposition stricte entre termes antagonistes – correspond à un élan vital de liberté. Lors d'un entretien, Genet énonce cette phrase magnifique qui illustre toute sa pensée : "Je fais toujours confiance à l'inquiétude et à l'instabilité parce qu'elle est un signe de vie" (*ED*, p.240). Nous allons désormais analyser la manière dont Genet rend son oeuvre *imprenable*, en analysant d'une part le désir récurrent de trahison du narrateur comme mouvement libérateur, et d'autre part, la façon dont l'auteur égare le langage "classique" ainsi que le lecteur grâce à son style particulier.

¹²⁴ Roland Barthes, *op.cit.*, p.51.

Partie III : L'éternel balancier : Genet l'imprenable

Avant d'aborder cette troisième et dernière partie, il nous paraît essentiel de commenter l'approche derridienne du texte de Genet (*Glas*), qui est selon nous exemplaire par son humilité et son respect de l'oeuvre de l'auteur. Ce commentaire nous permettra de traiter nos deux points suivants : *La trahison : une libération par le mouvement* et *L'écriture insaisissable*. Après avoir analysé brièvement la symbolique de la "fleur" dans le texte de Genet, Derrida s'adresse à ses lecteurs :

Allez vous précipitamment tomber dans le piège ? Et traduire que La Fleur, qui signifie (symbolise, métaphorise, métonymise, etc.) le phallus, une fois prise dans la syntaxe du coupable, signifie la mort, la décapitation, la décollation ? Anthologos signifiant le signifiant signifiant la castration ?

Ce serait arrêter une fois de plus, et au nom de la loi, de la vérité, de l'ordre symbolique, la marche d'une inconnue : son glas, ce qui s'agit ici.¹²⁵

Cet extrait illustre tout le propos de Derrida dans *Glas*. Le philosophe a écrit ce texte contre "l'ontophénoménologie de la libération"¹²⁶, à savoir Sartre, qui aurait selon lui arrêté le sens du texte génétien (qui est toujours "en marche", en mouvement) dans *Saint Genet, comédien et martyr*. Derrida nomme "piège" le fait qu'un critique "traduise" une oeuvre littéraire en expliquant au lecteur le sens qu'a forcément voulu donner un auteur à tel ou tel texte. Dès lors que l'oeuvre est "traduite", le lecteur n'a plus qu'à utiliser les clés de lectures offertes par le critique pour ouvrir le texte – l'auteur est cerné.

Derrida montre que les contraires ne se résolvent pas chez Genet, le sens reste toujours *en mouvement* – raison pour laquelle le philosophe confronte et oppose Genet à Hegel. Arrêter la "marche d'une inconnue" (arrêter "ce qui s'agit ici", ce qui s'agit ici) c'est sonner son glas, c'est-à-dire signer l'arrêt de mort du texte, puisque la puissance de l'oeuvre génétienne est précisément d'être toujours en oscillation, en fuite. Il ne faut donc jamais "trancher" (dans) le texte. Le "piège" que tend Derrida à ses lecteurs ("allez-vous") par sa première analyse, c'est qu'ils en viennent à la conclusion suivante : "normalement", la fleur signifie "x" (phallus), mais chez Genet,

¹²⁵ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.36.

¹²⁶ *Ibid.*

elle signifie “1/x” (castration). Cette interprétation consisterait à dire que Genet, en tant qu’inverti, ne fait qu’inverser les significations et les symboles. Or, le philosophe montre que cette interprétation est inopérante : Genet est bien celui qui inverse, mais il ré-inverse ensuite, et cette oscillation est infinie.

Anthologos, qui signifie “mot d’anthologie”, provient du grec *anthos* et signifie “fleur” : l’anthologie est la “fleur du discours”, synonyme de “florilège”. Selon Derrida, dire que “Fleur” signifie “castration” ou “décapitation” dans l’oeuvre de Genet est une grave erreur, car c’est uniquement parce que le critique a coupé ce terme du reste du texte qu’il peut lui donner la signification *définitive* de “castration” – alors que c’est lui-même qui a castré la fleur (du texte). En d’autres termes, analyser un *anthologos*, une citation particulière coupée du texte de Genet est toujours synonyme de réduction : le sens s’inversera probablement quelques lignes plus tard. Derrida qualifie donc Genet “d’imprenable” : les discours critiques qui se font “loi, vérité, ordre”, ne feront que buter sur ses textes. Le critique doit jeter son trousseau de clés et se laisser happer par le mouvement en acceptant de ne rien “saisir”. Il s’agit d’une leçon d’humilité de Derrida, qui craint de heurter l’auteur (toujours en vie lors de la parution de *Glas*) par son texte critique : “Ne pas arrêter la course d’un Genet. C’est la première fois que j’ai peur, en écrivant, comme on dit, “sur” quelqu’un, d’être lu par lui. Ne pas l’arrêter, le ramener en arrière, le brider”¹²⁷.

En raison de sa façon iconoclaste d’aborder l’oeuvre génétienne, il suppose que les lecteurs de *Glas*

sont donc partis, sauf exception et en tant que tels, les archéologues, les philosophes, les herméneutes, les sémioticiens, les sémanticiens, les psychanalystes, les rhétoriciens, les poéticiens, peut-être même tous les lecteurs qui croient encore, à la littérature ou à quoi que ce soit¹²⁸.

On peut ne pas être d’accord avec Derrida sur certains points : le philosophe va peut-être trop loin, dans la mesure où, ce n’est pas parce qu’il n’y a plus un sens précis et univoque à extraire d’une métaphore ou d’un symbole que Genet sonne le glas de la littérature. Tout lecteur de son oeuvre doit certes dépasser la logique binaire et accepter le mouvement propre à l’oeuvre, mais les « post-structuralistes » tels R. Baroni ou J. Villeneuve ont montré que les lecteurs éprouvent du plaisir face à la

¹²⁷ *Ibid.*, p.45.

¹²⁸ *Ibid.*, p.50.

discordance, à l'incomplétude. Si Genet sonne le glas du "paradigme"¹²⁹, la littérature n'est pas morte pour autant, elle peut *de ce fait* nous enchanter en ouvrant des possibilités nouvelles¹³⁰.

À travers l'exemple (extrême) de l'œuvre de Genet, Derrida met en évidence que toute critique est pouvoir et loi, car elle arrête le mouvement du texte. Cependant, si l'on suit le raisonnement jusqu'au bout, la critique devient vite impossible : si Derrida montre comment Genet sonne le glas du sens, il risque de sonner le glas de la critique. Or, *interpréter* la dynamique de retournement infini de sens chez Genet, et en proposer une lecture *potentielle* (in-finie), nous aimons à penser que cela ne constitue pas (ou peu) une réduction du texte. Nous allons désormais analyser, à travers le thème de la trahison et l'analyse du style génétien, les moyens que l'auteur met en place afin d'être éternellement insaisissable, toujours en fuite, hors du sens, hors du monde, hors-la-loi.

¹²⁹ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op.cit.*, p.103

¹³⁰ Il est très étonnant de constater que la deuxième moitié du XX^e siècle voit apparaître de nombreux penseurs cherchant des concepts visant à dépasser la pensée dichotomique, le « paradigme » : R. Barthes parle du "Neutre", G. Deleuze évoque "l'Anomal" dans ses *Dialogues*, J. Paulhan parle de la "trivalence des choses" dans *Les Fleurs de Tarbes*, M. Blanchot, à propos de René Char, parle de "l'inconnu" dans *L'entretien infini*. Il existe sans doute de nombreux autres exemples, mais c'est ceux que nous avons relevé lors de l'élaboration de ce travail. La modernité s'emploierait-elle à dépasser Hegel ?

I. La trahison : une libération par le mouvement

On ne le comprendra jamais.
Il fait ce qu'il faut. Il fausse bien ce qu'il fait.¹³¹

La trahison est un thème récurrent dans l'oeuvre génétienne. Nous allons voir dans cette première partie comment et pour quelles raisons l'auteur renverse la connotation négative habituellement associée à cette action. Dans tous ses récits, le narrateur loue la trahison consciente (que ce soit en amour, en amitié ou en politique) et chante les traîtres. Nous allons développer l'hypothèse selon laquelle Genet considère la trahison comme une libération, un mouvement de fuite nécessaire à la création. Nous essaierons également de montrer que Genet, malgré sa quête de singularité absolue, cherche à dépasser la solitude : il veut fonder une communauté de traîtres.

a) Trahison et tradition

Le verbe latin « tradere »¹³², qui signifie « transmettre », « remettre », « livrer », donne lieu à deux substantifs presque antagonistes en français, à savoir « trahison » et « tradition ». Nous entendrons la « tradition » dans le sens d'une « manière d'agir ou de penser transmise de génération en génération ». C'est la loyauté envers ce bagage culturel qui garantit la transmission. La tradition implique donc l'intériorisation des attentes du groupe dans lequel l'individu s'inscrit et le respect des conventions transmises. En bref, l'individu « loyal » doit se révéler plus ou moins conforme à la tradition qui lui est transmise. Une lecture psychanalytique expliquerait sans doute l'importance de la trahison dans l'oeuvre de Genet par son statut d'orphelin : ayant fait très tôt l'expérience d'une absence d'ancrage, l'auteur a été amené à rejeter toute forme d'attachement, rejet qui en passe inévitablement par la trahison. La biographie de Genet révèle en effet qu'il a passé la majorité de sa vie dans des hôtels, dépourvu de compte en banque, avec pour seul bagage une petite valise – sans attaches, il était toujours prêt à partir¹³³. Cette lecture biographique a le mérite de nous aider à mieux envisager en quoi consiste la trahison dans l'oeuvre : dès lors qu'on la considère comme l'envers de l'ancrage, ce terme devient synonyme de

¹³¹ Hélène Cixous, *Entretien de la Blessure*, op.cit., p.30.

¹³² Grand Larousse de la langue française, t.VII, 1989, p.6175.

¹³³ Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, op.cit., p.88.

rupture avec la tradition et d'affranchissement des chaînes qui assujettissent l'individu – de ce point de vue, tout homme porte en lui une part plus ou moins grande de trahison.

Non seulement la tradition est fixation, mais elle repose sur l'habitude, passivité dangereusement soporifique comme Genet le montre dans *Pompes funèbres*. Le narrateur dit à propos de l'Allemand Erik qui rencontre le "bourreau de Berlin" : "Sans doute il avait surmonté les premiers sursauts de dégoût et peu à peu s'était habitué à cette idée d'être l'ami du bourreau". (*PF*, p.83). Erik s'est habitué au bourreau, c'est-à-dire à la violence. Dès l'incipit, le soldat allemand dit à la mère de Jean Decarnin à propos du narrateur : "Il s'habituerà. Je ne suis pas un monstre" (*PF*, p.13). L'habitude ne peut être employée qu'ironiquement dans l'écriture de Genet, lui qui entend "détruire toutes les *habituelles* raisons de vivre" (*JV*, p.197). Il signale sans cesse le danger de l'habitude, qui installe l'individu dans une quiétude sans révolte. Riton, lorsqu'il frôle le bras du nazi Erik, "[...] était la proie des insignes qui, alors qu'il était même, juste avant la guerre, à douze ans, étaient la marque du diable" (*PF*, p.171). Si Riton a pu devenir Milicien, si la croix gammée n'est plus "la marque du diable", c'est en raison de l'habitude qui a entraîné la banalisation. Selon l'auteur, la France a fini par s'habituer à la présence de l'Occupant et en a "oublié" la révolte. Comme nous allons le voir, la trahison apparaît dans les oeuvres de Genet comme un principe subversif permettant de s'extraire du confort de l'habitude et de la tradition.

Genet opère un renversement constant des valeurs dans ses récits. Le narrateur glorifie les criminels et le bague, cherche à atteindre la sainteté par le Mal et substitue la trahison à l'honneur et à la loyauté : « J'ai tué, pillé, volé, trahi. Quelle gloire atteinte ! » (*PF*, p.184). Dans *Journal du Voleur*, il dit vouloir rejoindre Tanger, « symbole même de la trahison » (*JV*, p.93) :

J'y trouverais Marc Aubert, Stilitano et d'autres encore dont j'avais soupçonné, sans trop l'oser croire, l'indifférence aux règles de loyauté et de droiture. [...] Ce sont les seuls que je croie capables de toutes les audaces. La multiplicité de leurs lignes morales, leurs sinuosités forment des entrelacs que je nomme l'aventure. Ils s'écartent de vos règles. Ils ne sont pas fidèles. (*JV*, p.94).

La loyauté est du côté de la tradition, de l'ordre établi, de la rigidité (comme l'indique le terme « droiture »). Les hommes qu'espère trouver le narrateur au Maroc vivent selon « d'autres règles », qui se définissent en creux par l'absence de fidélité

(antonyme de « trahison »). Comme nous l'avons constaté précédemment, les personnages de Genet sont *souples* : "l'assassin était plus souple qu'une couleuvre" (*NDF*, p.282), et *l'œuvre coule* (« se déplacer d'un mouvement continu et naturel »¹³⁴). L'assassin, comme tous les personnages genétiens, est physiquement *insaisissable* : par un mouvement souple de torsion, il se dégage en glissant des mains de son ravisseur.

À l'inverse de la tradition qui se transmet par la répétition du même, la « souplesse » est un gage de liberté et la « sinuosité » morale est synonyme « d'aventure », c'est-à-dire de spontanéité, d'imprévisibilité, de rupture. Genet établit la trahison comme fondement de la versatilité identitaire (« multiplicité des lignes morales ») : il s'agit d'une action qui permet l'abandon d'une identité – d'une ligne morale –, pour une autre. Gilles Deleuze écrit dans *Dialogues* : "C'est que traître, c'est difficile, c'est créer. Il faut y perdre son identité, son visage. Il faut disparaître, devenir inconnu"¹³⁵. Se trahir signifie ne jamais être adéquat à son image, briser l'enfermement de la fidélité à soi-même, refuser la finitude. La trahison permet de renaître autre, de se recréer constamment : c'est parce qu'elle "vole et trahit ses amis" (*NDF*, p.359) que Divine peut dire "Je suis une autre. Je serai chaque fois une autre" (*NDF*, p.357).

b) Trahison et fuite

Si le narrateur s'échappe hors des murs de la prison par l'imaginaire¹³⁶, c'est par la trahison qu'il se détache des liens tissés avec les hommes et le monde : « Avant qu'il m'eût accordé l'estime que j'ai dite plus haut, je n'eusse sans doute pas trahi Armand. L'idée seule m'en eût fait horreur. Tant qu'il ne m'avait donné sa confiance, trahir n'avait du reste aucun sens [...] » (*JV*, p.298). La trahison est toujours une libération qui entraîne la solitude dans l'œuvre de Genet : c'est avant tout ses amis que l'on trahit, précisément parce qu'ils sont des amis :

C'est peut-être la solitude morale – à quoi j'aspire – qui me fait admirer les traîtres et les aimer. Ce goût de la solitude étant le signe de mon orgueil, et

¹³⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/couler/verbe>

¹³⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Editions Flammarion, 2008, p.56.

¹³⁶ Cf. *Supra*, p.7

l'orgueil la manifestation de ma force, son usage, et la preuve de cette force. Car j'aurai brisé les liens les plus solides du monde : les liens de l'amour (*JV*, p.50).

Dans son ascèse vers la sainteté dans *Journal du Voleur*, le narrateur entend se libérer de tout "lien" qui l'enchaîne aux hommes et au monde. Si la sainteté a "pour base unique le renoncement" (*JV*, p.237), le moyen de parvenir à cet état de "pureté absolue" est la trahison. Le narrateur trahira ceux qu'il aime pour briser les "liens les plus solides du monde", "liens" abstraits qui semblent se matérialiser dans son oeuvre en des lianes paralysantes : "Déjà ce feu qui la carbonise a brûlé de lourds liens, de nouveau la ligotent : l'Amour" (*NDF*, p.78). Le narrateur rejette-il tout "lien" parce qu'ils lui rappellent les chaînes de la prison ? Dans plusieurs entretiens, l'auteur lui-même évoque cette nécessité essentielle de détachement sans lequel le mouvement est arrêté : "Si j'avais un appartement, est-ce que j'aurais pu faire la même chose ? Si j'avais des amitiés, est-ce que j'aurais la même vitesse de déplacement ?" (*ED*, p.88). Seule la trahison qui déchire l'amour et l'amitié garantit au narrateur cette liberté absolue qu'il nomme dans *Journal du Voleur* "sainteté".

Dans *Pompes funèbres*, le narrateur trahit la mémoire de son amant communiste Jean Decarnin en imaginant des scènes d'amour avec des personnages qui étaient idéologiquement ses ennemis – ce deuil paradoxal le pousse dans une "solitude morale" qui le libère des liens amoureux qui l'unissent encore à son amant décédé. Après avoir trahi Jean Decarnin, le narrateur dit : "J'avais commis un acte libre" (*PF*, p.82). Dans *Entretien de la Blessure*, Hélène Cixous écrit à propos des textes de Genet : "Il faut introduire le détachement partout où un peu de lien se forme, s'il tient à un fil comme le funambule, on devra couper le fil, précipiter la chute"¹³⁷. Au risque de mourir dans la "chute", le narrateur optera toujours pour le déracinement en arrachant les chaînes qui l'ancrent et risquent d'arrêter sa fuite. C'est là le sens de la phrase de Derrida dans *Glas* : "Ne pas arrêter la course d'un Genet"¹³⁸.

La trahison est une forme d'évasion pour Genet, inséparable de sa « révolte » intellectuelle. « De la côte espagnole, Tanger me paraissait une cité fabuleuse. Elle était le symbole même de la trahison » (*JV*, p.93). Tanger est sans doute le « symbole de la trahison » parce que le nom de cette ville s'apparente phonétiquement au verbe

¹³⁷ Hélène Cixous, *Entretien de la blessure*, *op.cit.*, p.41.

¹³⁸ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.45.

« tanguer » (c'est également une ville portuaire qui oscille entre Atlantique et Méditerranée). Tanger est ainsi la ville où l'on (se) balance, dans tous les sens. Comme nous l'avons montré dans notre deuxième partie¹³⁹, l'oscillation est un mouvement qui permet de bousculer la tradition, les catégories fixes, toutes les "nobles institutions humaines" (PF, p.202). Dans *Dialogues*, Gilles Deleuze explique qu'

une fuite est une espèce de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon [...]. Il y a quelque chose de démoniaque, ou de démonique, dans une ligne de fuite. [...] Il y a toujours de la trahison dans une ligne de fuite. Pas tricher à la manière d'un homme d'ordre qui ménage son avenir, mais trahir à la façon d'un homme simple qui n'a plus de passé ni de futur. On trahit les puissances fixes qui veulent nous retenir, les puissances établies de la terre.¹⁴⁰

À l'instar de Genet, Deleuze revisite l'acception négative du terme « trahison » pour en faire une sorte de concept libérateur : selon le philosophe, la trahison permet d'échapper aux « puissances fixes qui veulent nous retenir », c'est un mouvement, un *devenir*. De la même manière, trahir, chez Genet, est synonyme de mouvement perturbateur qui déstabilise toute fixité, synonyme de fuite libératoire. Et Barthes d'écrire : "Pour échapper à l'aliénation de la société présente, il n'y a plus que ce moyen : *la fuite en avant* : tout langage ancien est immédiatement compromis, et tout langage devient ancien dès qu'il est répété"¹⁴¹.

"Trahir" signifie également "faire apparaître ce qui devait demeurer caché"¹⁴². Il est impératif pour Genet de révéler ce qui "devait demeurer caché", d'exposer "l'imposture". Durant un entretien donné à la chaîne britannique BBC, Genet demande au présentateur qui le questionne : "Les techniciens assistant à une prise de vue, ils n'ont jamais droit à la parole. Comment cela se fait ? Et je pensais qu'ils seraient assez culottés pour me chasser de la place et prendre ma place. Et néanmoins ils ne bougent pas. Vous pouvez leur demander comment ils expliquent ça ?"¹⁴³. L'écrivain bouleverse les codes en forçant le présentateur à questionner l'équipe technique : il révèle ainsi leur présence aux téléspectateurs. En exhibant ce qui est traditionnellement caché, Genet trahit les conventions. Nous comprenons dès lors que la trahison est au fondement de son œuvre, puisque « [...] tout roman, poème, tableau,

¹³⁹ Cf. *supra*, p.40.

¹⁴⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op.cit.*, pp.51-52.

¹⁴¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.* p.66

¹⁴² *Grand Larousse de la langue française*, T.VII, 1989, p.6175

¹⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=uErIxrSX8YI> (26/05/12).

musique, qui ne se détruit pas, je veux dire qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l'une des têtes, est une imposture »¹⁴⁴.

Genet transmet une œuvre profondément insaisissable, une œuvre en éternelle fuite. Dans *Le Funambule*, texte qui s'adresse au jeune acrobate Abdallah Bentaga, l'auteur écrit :

Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin s'il veut réaliser son œuvre – tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois – le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse. Cruellement il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcheraient d'incliner son œuvre vers le monde¹⁴⁵.

Pour atteindre la "solitude absolue" qui serait au fondement de la création artistique, l'artiste doit écarter "tout curieux, tout ami, toute sollicitation" – le moyen "cruel" employé pour produire cet éloignement est la trahison. Cette solitude, qui s'apparente à la conception génétienne de la sainteté (définie comme renoncement à tout "lien"), équivaut à un détachement de tout ancrage, à une *liberté* qui permet l'éclosion d'une poésie lumineuse, aérienne, non pas "inclinée vers le monde" mais vers le ciel. Pourtant, comme nous allons le voir ci-dessous, le narrateur des premiers récits exprime à divers moments la volonté de former une communauté paradoxale, fondée sur l'action qui annule précisément toute possibilité de communauté, à savoir la trahison.

c) L'utopie génétienne : une communauté impossible

Genet écrit dans *Journal du Voleur* :

L'assassinat n'est pas le moyen le plus efficace de rejoindre le monde souterrain de l'abjection. [...] D'autres crimes sont plus avilissants : le vol, la mendicité, la trahison, l'abus de confiance, etc., c'est ceux-là que j'ai choisis de commettre, cependant que toujours je demeurais hanté par l'idée d'un meurtre qui, irrémédiablement, me retrancherait de votre monde. (*JV*, p.120)

L'ascèse du narrateur vers « l'avilissement » a pour but de le couper (re-trancher) de « notre monde », coupure exposée dès l'ouverture du premier récit : « Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures [...] » (*NDF*, p.9, nous soulignons). Si le

¹⁴⁴ Jean Genet, « Les Frères Karamazov », *Nouvelle Revue française*, octobre 1975.

¹⁴⁵ Jean Genet, « Le Funambule », dans *Théâtre complet*, La Pléiade Gallimard, 2002, p.826.

meurtre n'est pas le « moyen le plus efficace » d'atteindre l'abjection, c'est parce que l'assassin, condamné à mort, est glorifié : « la mort sur l'échafaud [...] est notre gloire » (*MR*, p.8). Retranché du monde par le couperet de la guillotine, le meurtrier revêt un caractère sacré : « Notre-Dame, quand il fut remis entre les mains des gardiens, leur parut revêtu d'un caractère sacré [...] » (*NDF*, p.353). À l'inverse, le vol, la mendicité et la trahison sont « plus avilissants » parce qu'ils excluent le « criminel » du monde *sans* le glorifier : il entre par ses actes dans le monde « souterrain de l'abjection ». Dès *Pompes funèbres*, le narrateur est en quête de cette sainteté inversée :

c'est le goût de la *singularité*, l'attrait de l'interdit, qui concourent à me livrer au mal. Comme le bien, le mal se gagne peu à peu par une découverte géniale qui vous fait glisser verticalement loin des hommes [...] Parmi les travaux qui marquent cette ascèse particulière, c'est la trahison qui me coûta le plus d'efforts (*PF*, p.81).

Si la trahison « coûte le plus d'efforts », c'est parce qu'elle conduit inévitablement à la « solitude morale » (*JV*, p.50) : personne ne peut chanter la gloire de celui qui a trahi ses semblables. Le traître est banni de toute société humaine puisqu'il nie par son action l'idée même de communauté : il est irrécupérable.

Malgré ce désir violent de s'exclure du monde, le narrateur va manifester une volonté d'intégrer une communauté paradoxale, non pas fondée sur une tradition commune, mais sur la trahison :

Une fois de plus, j'étais le centre d'un tourbillon grisant. La Gestapo française contenait ces deux éléments fascinants : la trahison et le vol. Qu'on y ajoutât l'homosexualité, elle serait étincelante, inattaquable. Elle possédait ces trois vertus que j'érige en théologiques [...] Que dire contre elle ? Elle était hors du monde. Elle trahissait (trahir signifiant rompre les lois de l'amour). [...] Elle s'établit donc dans une solitude increvable. (*JV*, p.167)

Le narrateur n'est pas fasciné par la « Gestapo française » en raison de l'idéologie qu'elle prône, mais parce qu'elle forme, de manière théorique, une communauté en mouvement, une communauté in-finie. Elle est « inattaquable » parce qu'en éternelle recreation, en éternel *devenir* pour reprendre la terminologie deleuzienne. Dans une communauté constituée de traîtres (à la patrie), l'habitude – et le confort qui l'accompagne – est intenable : chaque individu doit sans cesse être sur ses gardes, inquiet d'être lui-même trahi par les autres membres de l'organisation. Il s'agit d'une communauté « hors du monde », leur solitude formant une bulle qu'aucune attache ne peut « crever » puisque les membres « rompent les liens de l'amour ».

Le narrateur de *Journal du Voleur* va tenter de s'associer à différents personnages par le biais de la trahison : il propose à Guy de trahir "un type" afin de "l'envoyer en tôle" (*JV*, p.259). Mais la trahison est pire que l'assassinat selon le code des voyous. Guy refuse "le monde souterrain de l'abjection" et préfère le meurtre à la trahison : "Comment, c'est toi qui me dis ça, Jeannot. C'est toi qui me dis d'envoyer un mec en cabane ? [...] Je peux descendre un type. Si tu veux je le bute, je le saccage ton mec" (*JV*, p.259-260).

Lui-même avait-il trahi, vendu ses amis ? Son intimité avec un inspecteur de la P.J. m'avait fait craindre – et espérer – qu'il soit une donneuse. Le craindre car je risquais d'être dénoncé, craindre encore car il me précéderait dans la trahison. L'espérer parce que j'aurais un compagnon et un soutien dans l'abjection. Je compris la solitude et le désespoir du voyageur ayant perdu son ombre" (*JV*, p. 260).

Le narrateur tente ici de remédier à la solitude "absolue" qui découle de l'abjection en cherchant à former une communauté "idéale" fondée sur la trahison – alors que toute communauté humaine est fondée sur la *tradition*. On pourrait qualifier cette communauté d'« utopique », dans le sens d'un lieu inexistant, un lieu impossible où la révolte – « tourbillon grisant » – serait permanente. Il s'agirait d'une communauté versatile fondée sur les para-doxes que nous avons relevés dans *Les récits génétiques comme para-doxes* : un lieu où les identités se chevauchent, où les rôles ne sont jamais fixes, où chacun peut devenir *autre* à n'importe quel moment. Un tel compagnonnage suppose une oscillation constante entre "crainte" d'être trahi et "espoir" de ne pas l'être, oscillation qui maintient sans cesse une inquiétante tension : l'équilibre instable peut basculer à tout instant.

Selon Julia Kristeva, "Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte"¹⁴⁶. Guy refuse la trahison précisément parce qu'elle est abjecte : elle "perturbe" le système et les codes des voyous. Le narrateur se rend compte avec désespoir que la société des voyous est fondée, comme "notre monde" sur une certaine sécurité, une certaine stabilité qu'on ne peut ébranler : même les voyous ont des "limites". Le narrateur se compare dès lors à un « voyageur » – un homme en mouvement, en

¹⁴⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1983, p.12.

devenir –, alors que tout autour de lui réclame la stabilité. Il éprouve plus que jamais le sentiment d'une solitude irrémédiable.

Qu'il s'agisse du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes funèbres* ou *Journal du Voleur* – narrateur qui se nomme toujours “Jean Genet” –, il se caractérise par son indécision. En effet, jamais il ne rejoint *définitivement* les “tantes” ou les “mac”, la féminité ou la virilité, le nazisme ou le communisme : il reste fondamentalement ambivalent, fondamentalement “neutre” (dans le sens barthésien du terme). Électron libre, il refuse de s'ancrer dans telle ou telle catégorie qui n'est stable qu'en apparence. La trahison est l'acte qui lui permet de s'exclure du monde, c'est-à-dire du système d'opposition classique. À l'instar de l'assassin doté d'une souplesse de couleuvre, le narrateur demeure insaisissable. N. Fredette écrit que “Genet ne veut en aucun cas prendre “un faux pli” (*JV*, 134), une pliure trop rigide ou définitive qui manquerait de souplesse”¹⁴⁷.

Selon Geir Uvslokk, « Genet se rend compte que le seul élément qui lui plaît dans cette ascension [vers la virilité], cette transformation d'apprenti en maître, c'est l'ascension même : une fois au sommet, le voyou en quête de souveraineté, dit-il, n'est plus qu'un “mac banal”»¹⁴⁸. C'est le processus d'évolution qui importe : une fois le changement accompli, la stabilité s'installe, et avec elle la “banalité”. Les macs “[...] perdent alors, en durcissant, l'émouvante tendresse que leur donnait le mouvement de marche vers leur but, l'inconsistant écoulement de jeunesse désirante à maturité et qui n'est que passage” (*MR*, p.216). La communauté des traîtres qu'imagine Genet est insaisissable parce qu'elle se construit en se déconstruisant, comme ses récits, selon un principe d'instabilité et d'inquiétude. Afin d'éviter le figement, l'habitude et la “banalité”, la tension ne doit jamais être relâchée, l'oscillation jamais interrompue. Comme l'écrit Derrida, “la navette est le mot.”¹⁴⁹

Nous avons montré dans cette partie consacrée au thème de la trahison que l'oeuvre de Genet, dans un mouvement de fuite vers la solitude “absolue” nécessaire à la création, brise tous les liens la rattachant “au monde”. La souplesse d'esprit et de corps dont la trahison est garante permet la révolte infinie qui équivaut pour Genet à

¹⁴⁷ Nathalie Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 79.

¹⁴⁸ Geir Uvslokk, *op.cit.*, p.131.

¹⁴⁹ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.232.

une *liberté absolue*. Deleuze écrit dans les *Dialogues* : “Être traître à son propre règne, être traître à son sexe, à sa majorité – quelle autre raison d’écrire ? Et être traître à l’écriture”¹⁵⁰. Après avoir abordé le thème de la trahison comme mouvement libérateur, nous allons désormais entamer notre dernière partie, qui consistera à analyser l’écriture genétienne comme moyen d’assurer à l’oeuvre son caractère “imprenable”.

II. L’écriture insaisissable

Nous allons étudier trois aspects de l’écriture genétienne qui rendent ses oeuvres “imprenables”. Dans un premier point, nous étudierons la manière dont Genet

¹⁵⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op.cit.*, p.56.

part d'une langue littéraire classique pour la détourner et la bouleverser. À travers les phénomènes de torsions syntaxiques et de glissements sémantiques, nous étudierons la manière dont le style de Genet brouille la signification et égare le lecteur dans les méandres d'une syntaxe tournoyante. La notion derridienne de "pharmakon" nous permettra ensuite d'étudier une figure de style particulièrement importante dans l'oeuvre de Genet, à savoir l'oxymore. Notre dernier point sera consacré à la manière dont Genet, à l'instar de Mallarmé, présente une écriture qui "épuise le monde".

a) Feindre la "rhétorique" pour mieux "terroriser"

La préciosité apparente du style génétien est un piège : le lecteur croyant y reconnaître la « "belle prose française" chantée par Lanson »¹⁵¹ ne manquera pas d'être surpris. Par un travail de torsion syntaxique, sémantique et lexicale, Genet égare la langue précieuse et, ce faisant, le lecteur. Le classicisme apparent de son style se révèle être un moyen de "faire passer" un propos subversif¹⁵² :

Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle "mes tortionnaires" m'entendent. Donc, il fallait les agresser dans leur langue. En argot, ils ne m'auraient pas écouté.¹⁵³

Afin de bouleverser la "classe dominante", Genet écrit un "langage connu" qu'il dévoie subtilement : non seulement il agresse ses lecteurs *dans* leur langue, mais il agresse *leur* langue. Éric Bordas, un des rares critiques à avoir analysé le style de Genet, explique que l'auteur "est un véritable obsédé de l'hyperbate. Cette figure de déplacement, qui consiste à perturber l'ordre linéaire attendu, en particulier les coordinations, pour créer des relances rythmiques, revient à presque toutes les pages de ses textes narratifs"¹⁵⁴. L'hyperbate, figure qui bouleverse la syntaxe littéraire "conventionnelle", est une manière pour Genet de désorienter son lecteur, contraint de relire chaque phrase s'il veut en saisir le sens : "L'acte est beau s'il provoque, et dans notre gorge fait découvrir, le chant" (*JV*, p.24).

¹⁵¹ Eric Bordas, « Jean Genet ou l'homo c'est le style », dans *Rituels de l'exhibition*, *op.cit.*, p.35.

¹⁵² Genet définit la poésie comme l'art « d'utiliser de la merde et vous la faire bouffer » (*PF*, p.190).

¹⁵³ Jean Genet, « Entretien avec B. Poirot-Delpech », dans *L'ennemi déclaré*, *op.cit.*, p.230.

¹⁵⁴ Eric Bordas, *op.cit.*, p.36.

À l’instar des “macs”, Genet détourne le langage “commun” : “[...] les expressions venues du monde habituel, et violées par les macs, adaptées par eux à leurs besoins mystérieux, perverses, dénaturées, jetées au ruisseau et dans leur lit”. (*NDF*, 65). De la même manière, l’écriture de Genet “dénature” le langage en modifiant le sens des mots du “monde habituel”. En glissant d’un signifiant à l’autre, l’auteur contamine “sexuellement” le langage ordinaire : le terme “ruisseau” appelle ici le terme “lit” (le lit du ruisseau), qui file ainsi la métaphore du viol du langage. Dans *Miracle de la Rose*, le narrateur s’exclame : « L’horreur d’être retranché des vivants nous précipite - mot qui appelle précipice (à remarquer la quantité de mots relatifs à la prison, évoquant la chute, chute lui-même, etc..) » (*MR*, 94, *sic*). Patrice Bougon écrit ainsi que “tout mot peut faire événement, ouvrir une bifurcation, en droit interminable, dans le cours d’une description, d’une action, ou d’un développement réflexif”¹⁵⁵.

Chaque mots est prétexte à une déviation (souvent sexuelle) du langage : “Mort sur les barricades du dix-neuf août mil neuf cent quarante-quatre, sous les vergers de mai sa verge avait déjà ensanglanté ma bouche” (*PF*, 14). Cette phrase exemplifie la manière dont Genet détourne la langue commune : la syntaxe de la première partie de la phrase – de “Mort” jusqu’à “mai” –, est tout à fait conventionnelle et pourrait être le début d’une épitaphe figurant sur la tombe de Jean Decarnin. Mais comme un mot en “appelle” un autre, “verger” fait surgir “verge”, et Genet renverse le langage pompeux qui sombre alors dans une trivialité abjecte. Le lecteur est contraint de reproduire ce glissement du signifiant qui fait apparaître sous le mot le plus “noble” un aspect trivial (“verger”, qui évoque la littérature romantique, le jardin d’Éden, *contient* le mot “verge”). Pour Frédéric Briot, “Faire suivre aux mots un autre cours, les sortir d’un droit chemin, les manipuler [...] c’est produire une écriture *entortillée*”¹⁵⁶. Afin de n’être jamais (r)attrapé, Genet tend des pièges au lecteur tel Divine qui “sème, la Folle, derrière elle des pièges, trappes surnoises, culs de basses-fosses, quitte à s’y prendre elle-même si elle fait volte-face [...]” (*NDF*, 313).

¹⁵⁵ Patrice Bougon, « Le cliché, la métaphore et la digression dans *Pompes funèbres* et *Un Captif amoureux* », dans *L’Esprit créateur*, 1995, n°35, p.71.

¹⁵⁶ Frédéric Briot, « L’écriture à double tour », dans *Roman 20/50*, 20, décembre 1995, p.20.

Dans *Pompes funèbres*, Genet dit se méfier d'un certain langage qui emprisonne l'esprit :

Je me méfie des expressions brillantes. Leur éclat arrête l'esprit, les fixent sur elles-mêmes qui le contiennent en entier. On les dit alors spirituelles. Mais parce qu'elles sont prison pour l'esprit qui les dore et refuse de s'évader. (*PF*, 187)

Qu'entendre par "expression brillante" ? L'auteur se méfie-t-il des proverbes, des expressions toutes faites ? Refuse-t-il le cliché qui fige la langue et l'esprit ? Cette phrase tirée du *Journal du Voleur* nous aidera à mieux comprendre : "Je refuse d'être prisonnier d'un automatisme verbal [...]" (*JV*, 67). Dans toutes ses oeuvres, Genet refuse le langage tel qu'il nous est donné et que nous reproduisons "aveuglément". Revendiquant sans cesse une liberté absolue, l'auteur refuse l'aliénation de "l'automatisme" et se méfie du langage en tant que "prison pour l'esprit" qui ne permet pas l'évasion hors du sens commun. Afin d'éviter cet automatisme, l'écrivain s'astreint à un effort constant qui consiste à remodeler le langage pour éviter les moules préconçus. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes écrit que :

La méfiance à l'égard du stéréotype (lié à la jouissance du mot nouveau ou du discours intenable) est un principe d'instabilité absolue, qui ne respecte rien (aucun contenu, aucun choix). La nausée arrive dès que la liaison de deux mots importants *va de soi*. Et dès qu'une chose *va de soi*, je la déserte : c'est la jouissance¹⁵⁷.

Genet *déserte* ce langage qui "va de soi" au nom d'un désir d'évasion qui est également "principe d'instabilité" : tout en faisant mine de le reproduire, il n'accepte pas le langage qu'on lui a transmis. Feignant ce que Jean Paulhan nomme la "Rhétorique", la préciosité dévoyée de l'écriture genétienne s'inscrit en fait du côté de la "Terreur"¹⁵⁸. En "trichant" le langage, l'auteur égare le lecteur dans un tourbillon bouleversant :

À force de tourner, montrant toutes ses faces que la vitesse brouillait aussi, la phrase initiale était devenue confuse comme un toton, légère comme une traînée brumeuse, et, la vitesse du tourbillon la faisant disparaître, en Riton, pendant un instant, il n'y eut que la conscience de sa solitude, de sa hauteur sur ce balcon" (*PF*, 98).

Cet extrait exemplifie le style de Genet : "à force de tourner" à toute vitesse, l'écriture devient une toupie qui brouille toute clarté et finit par évacuer le sens. Comme Riton,

¹⁵⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p.70.

¹⁵⁸ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1990.

le lecteur est dès lors abandonné à sa propre solitude. Hélène Cixous écrit à propos de l'oeuvre de Genet : "C'est à la fin quand même l'écriture et ses innombrables ruses et ressources d'esquive qui lui auront assuré l'impossibilité perpétuelle"¹⁵⁹. L'écriture genétienne est une fuite jouissive qui égare le lecteur en brouillant le sens de manière vertigineuse.

b) Oxymore et *pharmakon*

Afin d'analyser la figure de l'oxymore dans l'oeuvre de Genet, nous allons passer par le biais de la notion derridienne de "pharmakon". Le philosophe écrit dans *Glas* : "La fleur joue donc une sorte de poison contre-poison. Un négatif travaille contre l'autre. [...] Dans les deux cas, le pharmakon est un hymen, c'est-à-dire aussitôt son contraire"¹⁶⁰. Le terme "pharmakon" qui surgit ici au détour d'une phrase renvoie à l'analyse que Derrida propose de *Phèdre* dans *La Pharmacie de Platon*, texte qui aurait par ailleurs profondément bouleversé Genet : dans un numéro spécial des *Lettres françaises*, "[...] Genet compare l'effet de la lecture de *La Pharmacie de Platon* (dont il cite *in extenso* la première phrase) à sa découverte des *Jeunes filles en fleurs* en prison"¹⁶¹.

On peut lire dans la traduction du *Phèdre* de Platon : « Le dieu Theuth, inventeur de l'écriture, dit au roi d'Égypte : "Voici l'invention qui procurera aux Égyptiens plus de savoir et de mémoire : pour la mémoire et le savoir j'ai trouvé le remède [*pharmakon*] qu'il faut" »¹⁶². Derrida explique que les traducteurs de cet ouvrage ont traduit "pharmakon" par "remède", alors que le mot recouvre (au moins) deux acceptions antagonistes, à savoir "remède" et "poison" :

Toutes les traductions dans les langues héritières et dépositaires de la métaphysique occidentale ont donc sur le *pharmakon* un *effet d'analyse* qui le détruit violemment, le réduit à l'un de ses éléments simples en l'interprétant, paradoxalement, à partir de l'ultérieur qu'il a rendu possible. Une telle traduction interprétative est donc aussi violente qu'impuissante : elle détruit le *pharmakon*, mais en même temps s'interdit de l'atteindre et le laisse inentamé

¹⁵⁹ Hélène Cixous, *op.cit.*, p.41.

¹⁶⁰ Jacques Derrida, *Glas*, *op.cit.*, p.64.

¹⁶¹ David Amar, "Genet au miroir des philosophes", dans *Rituels de l'exhibition*, *op.cit.*, p.31.

¹⁶² Platon, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », p. 83.

en sa réserve. La traduction par “remède” ne saurait donc être acceptée ni simplement refusée.¹⁶³

L’initiateur de cette “analyse” qui “détruit violemment” l’ambivalence propre au terme “pharmakon” n’est autre que Platon selon Derrida : “cette ambiguïté, Platon, par la bouche du roi, veut la maîtriser, en dominer la définition dans l’opposition simple et tranchée : du bien et du mal, du dedans et du dehors, du vrai et du faux, de l’essence et de l’apparence”¹⁶⁴. Platon serait donc celui qui aurait imposé une définition fixe à l’indéfinissable, et cette réduction aurait abouti à une lecture axiologique “simple et tranchée”¹⁶⁵ du monde. On peut bien sûr ne pas être d’accord avec Derrida concernant les “intentions” de Platon, mais sa réflexion a le mérite d’envisager l’origine de la pensée dichotomique occidentale :

Si le *pharmakon* est “ambivalent”, c’est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s’opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l’un à l’autre, les renverse et les fait passer l’un dans l’autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.). C’est à partir de ce jeu ou de ce mouvement que les opposés ou les différents sont *arrêtés* par Platon. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la différence. Il est la différence de la différence. Il tient en réserve, dans son ombre et sa veille indécises, les différents et les différends que la discrimination viendra y découper. Les contradictions et les couples d’opposés s’enlèvent sur le fond de cette réserve diacritique et différante. [...] À ce fonds la dialectique vient puiser ses philosophèmes. Le *pharmakon*, sans rien être par lui-même, les excède toujours comme leur fonds sans fond¹⁶⁶.

Le “pharmakon” excède de loin le problème méthodologique de traduction : à travers ce terme dont l’originelle ambivalence aurait été “tranchée” par Platon, Derrida en vient à réfléchir à la discrimination qui “découpe” le complexe en oppositions simples. Le “pharmakon” est un mouvement, il s’agit du *lieu* où “s’opposent les opposés”, où se bousculent les contraires dans une indécision insaisissable. Lorsque le philosophe note que Platon “arrête” les opposés, on voit bien la continuité avec *Glas*, ouvrage dans lequel le philosophe écrit justement “Ne pas *arrêter* la course d’un Genet”¹⁶⁷.

¹⁶³ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, dans *Phèdre*, *op.cit.*, p.298.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.304.

¹⁶⁵ La pensée manichéiste est bien la plus simple pour l’esprit puisqu’elle évacue toute complexité au nom d’oppositions tranchées.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.335.

¹⁶⁷ Jacques Derrida, *Glas*, *op.cit.*, p.45, nous soulignons.

Selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, l'oxymore est "[...] une forme d'antithèse qui unit en un syntagme deux termes en principe contradictoires"¹⁶⁸. Au regard de la *Pharmacie de Platon* de Derrida, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle l'oxymore est un effort langagier qui tend à recouvrer une unité ambivalente "originelle" – une sorte de *pharmakon* – par la collision frontale de deux termes antagonistes :

Je m'étais déjà demandé ce qu'il adviendrait de la rencontre d'un jeune et beau gardien avec un jeune et beau criminel. Je me complaisais en ces deux images : un choc sanglant et mortel, ou un embrassement étincelant dans une débauche de foutre et de halètements [...]. (*NDF*, p.300)

Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* imagine ici la rencontre oxymorique de deux statuts antagonistes, "gardien" et "criminel", le seul point de comparaison étant les qualificatifs "jeune et beau". De cette rencontre jaillissent (à la fois) deux "images" : la mort, en raison de l'impossible fusion, et l'*union* sexuelle qui réconcilie les contraires. L'"embrassement étincelant"¹⁶⁹ témoigne du fait qu'une beauté nouvelle peut surgir de ces antagonismes qui se fondent l'un dans l'autre dans une sorte d'androgynie originelle (qui n'est pas sans rappeler le discours d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon).

Genet, qui "raffole des travestis" (*NDF*, 253) parce qu'ils sont androgynes – l'androgynie, lieu de l'indécision, est une sorte de *pharmakon* –, va travestir le langage par le biais de l'oxymore. Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* parle d'un bar où se rassemblent des travestis : "On s'y aimait, mais dans la peur, dans cette sorte d'horreur que nous procure le rêve le plus gracieux. Nos amours ont des gaietés tristes [...]. Un rire n'éclôt ici que d'un drame" (*NDF*, 211-212). Pour décrire ces travestis, Genet associe des termes contradictoires : "amour" et "peur", "horreur" et "rêve gracieux", "gaieté triste", "rire" et "drame". L'auteur travestit le langage en faisant se rencontrer des mots qui s'opposent, se bousculent, se renversent : l'oxymore fait tanguer le langage. Et Derrida d'écrire : "Tout le monde bande et s'incorpore dans le travesti, les opposés en tout genre, le soleil et les poissons d'un côté, la mer et la nuit de l'autre"¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1999, p.609.

¹⁶⁹ Le terme "embrassement" appelle-t-il "embrasement", ce qui expliquerait l'épithète "étincelant" ?

¹⁷⁰ Jacques Derrida, *Glas*, *op.cit.*, p.273.

Les auteurs du *Dictionnaire de rhétorique* notent encore à propos de l'oxymore : « Il y a bien sûr contradiction entre les valeurs sémantiques essentielles d'*obscur* et de *clarté*. On a un oxymore. Il faut donc traduire, sous peine d'inacceptabilité du message¹⁷¹. Si l'on en suit Derrida – et bien sûr Genet –, l'idée selon laquelle il faudrait “traduire” l'oxymore est tout à fait réductrice, puisque la “traduction” annule justement le mouvement de balancier que déclenche cette figure de style. Traduire l'oxymore, c'est, comme le dit Derrida à propos de Platon, “dominer la définition dans l'opposition simple et tranchée”¹⁷². Si “obscur clarté” se révèle être un “message inacceptable”, c'est sans doute parce que la Raison occidentale¹⁷³ ne supporte ni l'indécision ni l'ambivalence, caractéristiques qui fondent justement l'oeuvre de Genet et qui la rendent inquiétante parce qu'essentiellement “intraduisible”.

Comme en ce qui concerne sa conception de l'identité ou du genre¹⁷⁴, Genet ne tranche jamais entre “clair” et “obscur” dans le langage, il prend les deux *en même temps* et les assemble afin de mettre en branle un mouvement vital d'oscillation. Ainsi, A. Vannouvong écrit que « plus qu'une intervention opérée sur la nature, l'hybride est chez Genet un principe de création, un mode d'écriture mêlant des strates de langages qui reflètent le plaisir génétien de faire “chevaucher les identités”»¹⁷⁵. Dans *L'étrange mot d'...*, Genet écrit à propos de la langue française :

Cette langue comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze de mots qui s'accouplent, innocemment ou non, et qui donnent au discours français l'air salubre d'une campagne forestière où toutes les bêtes égarées s'emmanchent. [...] Si quelqu'un espère qu'au moyen d'une telle prolifération – ou luxuriance – de monstres il pourra soigner un discours cohérent, il se trompe : au mieux il accouple des troupeaux larvaires et surnois pareils aux processions des chenilles processionnaires, qui échangeront leur foutre pour accoucher d'une portée aussi carnavalesque sans portée réelle, sans importance, issue du grec, du saxon, du levantin, du bédouin, du latin, du gaélique, d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds qui parlent pour ne rien dire mais pour, en s'accouplant, révéler une orgie verbale dont le sens se

¹⁷¹ Michèle Aquien et Georges Molinié, *op.cit.*, p.274.

¹⁷² Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, *op.cit.*, p.304.

¹⁷³ La pensée orientale est probablement plus « apte » à accueillir l'oxymore sans ressentir le besoin de le « traduire ». Par exemple, le concept de *yin-yang* pense la dualité sous forme de complémentarité et non d'opposition.

¹⁷⁴ Cf. *supra*, p.52.

¹⁷⁵ Agnès Vannouvong, “Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement dans l'écriture génétienne”, dans *Toutes les images du langage*, Paris, Alain Baudry & cie, 2009, p.138.

perd non dans la nuit des temps mais dans l'infini des mutations tendres ou brutales¹⁷⁶.

Non sans humour, Genet exprime dans cet extrait l'impossibilité de construire un discours cohérent dans une langue issue du "grec, du saxon, du levantin, du bédouin...". Comme Divine, la langue est "dotée de la richesse d'une multiple personnalité" (*NDF*, 126) et les mots, issus d'hybridations multiples, s'accouplent *sexuellement* afin de donner lieu à une "orgie verbale" dont le sens se perd "dans l'infini des mutations". Genet exprime ici de manière ironique l'imposture d'une pureté et d'une clarté propre à la langue française : Diderot écrit que "la marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie la rend plus propre aux sciences"¹⁷⁷. Cet extrait de *L'étrange mot d'...* peut être envisagé comme une sorte d'art poétique exprimant l'idée d'un langage qui ne peut rien "transmettre", mais qui fait apparaître des images en mouvement. Selon Gilles Philippe, « si tout est truqué dans cette prose, c'est qu'elle fait semblant d'associer en phrases des réalités à transmettre, alors qu'elle ne vise qu'à faire apparaître des images fantasmatiques qui se confondent avec les mots qui les expriment. Pour Sartre, elle est donc "fausse prose", c'est-à-dire pure poésie »¹⁷⁸.

Genet définirait peut-être l'oxymore comme une "partouze de mots qui s'accouplent [...] dont le sens se perd [...] dans l'infini des mutations tendres ou brutales". Il dispose du langage comme le poète des mots, mais comme Mallarmé, il est confronté au fait que la "poésie épuise le monde".

c) La poésie comme "épuisement du monde"

Dans *Journal du Voleur*, le narrateur s'adresse à "quelques jeunes gens" :

¹⁷⁶ Jean Genet, « L'étrange mot d'... », dans *Oeuvres complètes*, t.4, Paris, Gallimard, 1968, p.17.

¹⁷⁷ Denis Diderot, *Lettres sur les sourds et muets*, cité par Gilles Philippe, *op.cit.*, p.9.

¹⁷⁸ Gilles Philippe, *op.cit.*, p.508.

Je groupe ces notes pour quelques jeunes gens. J'aimerais qu'ils les considérassent comme la consignation d'une ascèse entre toutes délicate. L'expérience est douloureuse et je ne l'ai pas encore achevée. Que son point de départ soit une rêverie romanesque, il n'importe, si je la travaille avec la rigueur d'un problème mathématique ; si je tire d'elle les matériaux utiles à l'élaboration d'une oeuvre d'art, ou à l'accomplissement d'une perfection morale (à l'anéantissement peut-être de ces matériaux eux-mêmes, à leur dissolution) proche de cette sainteté qui n'est encore pour moi que le plus beau mot du langage humain (*JV*, p.243).

Cet extrait témoigne du fait que la « rêverie romanesque » n'est pas le but recherché de *Journal du Voleur* (comme en témoigne par ailleurs le titre : « journal »). Ce texte s'oppose en cela aux récits précédents qui mettaient en scène un narrateur inventeur d'histoires, en prise avec des rêveries¹⁷⁹. La « rêverie romanesque » n'est ici que le fondement de la « méthode » qui cherche à atteindre la sainteté. Puisque celle-ci a « pour base unique le renoncement » (*JV*, 237), l'ascèse en passe par « l'anéantissement », la « dissolution » des matériaux. Dès *Miracle de la Rose* apparaît la thématique mallarméenne¹⁸⁰ de l'épuisement du monde par la littérature : « L'oeuvre flambe et le modèle meurt. [...] Et je n'ai plus qu'une infinie pitié pour ce pauvre piaf qui ne peut plus voler parce que je l'ai dépouillé de toutes ses plumes » (*MR*, 269). Le référent « meurt » et ne survit que le signe : « Ces papiers sont leur tombeau. Mais je transmettrai très loin dans le temps leur nom. Ce nom, seul, restera dans le futur débarrassé de son objet » (*MR*, 376).

Si « le poète épuise le monde » (*JV*, 193), le créateur s'épuise-t-il lui-même lorsqu'il se met en scène dans ses textes ? Autrement dit, en régime dit « autofictionnel », la fictionnalisation de l'auteur comporte-t-elle le risque de sa propre disparition ? Il semble que c'est précisément cette disparition référentielle que recherche le narrateur de *Journal du Voleur*. Dans son ascèse vers la sainteté, il témoigne d'une volonté de se libérer du monde en devenant un signe tracé sur une feuille blanche : « Quand pourrai-je enfin bondir au cœur de l'image, être moi-même la lumière qui la porte jusqu'à vos yeux ? Quand serai-je au cœur de la poésie ? » (*JV*, 245). Dans un mouvement d'abnégation qui fait du sacrifice « la vertu créatrice par excellence » (*JV*, 244), le narrateur – dans ce cas difficilement distinguable de l'auteur – qui se nomme Jean Genet, cherche à devenir le *signe* « Jean Genet ». Le

¹⁷⁹ Cf. *supra*, p.18.

¹⁸⁰ L'idée d'un travail d'une « rigueur mathématique » n'est pas sans rappeler l'importance du nombre pour Mallarmé.

narrateur a en effet pour but de devenir une *légende*, terme qui signifie étymologiquement *ce qui doit être lu*. Afin d'être « au cœur de la poésie », il accepte « héroïquement » de se vider de sa propre matérialité : « Le héros ne saurait faire la moue à une mort héroïque. Il n'est héros que par sa mort [...] » (*JV*, 238). S'il transmet « très loin dans le temps leur nom (qui), seul, restera dans le futur débarrassé de son objet » (*MR*, 375), le narrateur cherche à devenir lui-même un *signe* que l'on doit lire. Et ce signe « troublera comme la lumière nous trouble qui arrive d'une étoile morte il y a mille ans » (*MR*, 375). De la même manière, pour Mallarmé, le nom de l'écrivain « s'autonomise » de son référent : « Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier »¹⁸¹.

Si Genet projette l'achèvement de son œuvre, c'est parce qu'il a « obtenu ce qu'il cherchait », parce qu'il a « réussi sa légende »¹⁸² :

À moins que ne survienne, d'une telle gravité, un événement qu'en face de lui mon art littéraire soit imbécile et qu'il me faille pour dompter ce nouveau malheur un nouveau langage, ce livre est le dernier. [...] Depuis cinq ans j'écris des livres : je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini. Par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. [...] Réussir ma légende. Je sais ce que je veux. Je sais où je vais. Les chapitres qui suivront (je sais qu'un grand nombre est perdu) je les livre en vrac. (*JV*, p.232)

La fin de l'écriture est la fuite ultime pour l'écrivain : « pour Mallarmé, et plus encore pour Valéry, la littérature est vécue comme une chute, et le vrai écrivain est donc celui qui n'écrit pas »¹⁸³. En « misologue »¹⁸⁴ convaincu, Barthes écrit que « si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage »¹⁸⁵. Genet semble bien vouloir se « libérer » de la littérature : il annonce l'achèvement de son œuvre (« j'ai fini ») et ne cesse de témoigner au lecteur sa lassitude : « j'ai trop écrit, je suis las » (*JV*, 125). Cependant, le récit se poursuit durant près de cent pages, et l'ultime paragraphe du récit annonce même une suite à venir :

¹⁸¹ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p.160.

¹⁸² À l'instar des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, Genet annonce peut-être aussi la fin de son écriture dans le but d'éviter la fixation. Le principe d'obsolescence programmée propre à certaines avant-gardes répond en effet à une logique de rupture qui permet de maintenir active la révolte – sans quoi le mouvement (littéraire) risque de devenir figement, c'est-à-dire académisme.

¹⁸³ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur », <http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php> (10/06/12)

¹⁸⁴ Dans le sens qu'il entretient une méfiance à l'égard du langage.

¹⁸⁵ Roland Barthes, « Leçon », dans *Œuvres complètes*, t.V, Paris, Seuil, 2002, p.432.

Le second tome de ce “Journal”, je l’intitulerais “Affaire de mœurs”. Je me propose d’y rapporter, décrire, commenter, ces fêtes d’un baigneur intime que je découvre en moi après la traversée de cette contrée de moi que j’ai nommée l’Espagne (*JV*, 306).

Marc Guyon écrit que “le poète ne se plie pas au silence. Au moment de s’éloigner il nous parle encore.”¹⁸⁶ Cette suite annoncée ne verra jamais le jour, mais Genet (tout comme Barthes et Valéry d’ailleurs) continue à écrire, et ce jusqu’à la fin de sa vie. *Journal du Voleur* est résumé par la formule laconique : « Ce livre, « Journal du Voleur » : poursuite de l’Impossible Nullité » (*JV*, 106). Genet ne parvient pas à *tout* sacrifier, à *tout* annuler : à la fin, il reste toujours attaché au besoin d’écrire. Ce n’est du reste pas un hasard si l’ultime récit, publié de manière posthume en 1986, s’intitule *Un captif amoureux*. Malgré le désir de liberté absolue dont témoigne le mouvement de fuite qui traverse toute son oeuvre, Genet demeurera l’éternel *captif amoureux* de l’écriture. “Captif”, car l’écriture est l’unique lieu hors duquel la fuite est impossible ; “amoureux”, car l’écriture est l’unique captivité au sein de laquelle la liberté est absolue.

Dans cette dernière partie intitulée *L’éternel balancier : Genet l’imprenable*, nous avons montré par le biais du thème de la trahison la manière dont l’auteur s’inscrit contre le figement de la tradition. Genet renverse la conception de la trahison comme faute morale et l’envisage comme un mouvement de fuite qui permet de s’arracher violemment de tout ancrage pour atteindre la “liberté absolue” nécessaire à la création. Cette liberté supposant la solitude, l’auteur va tenter de “former” une communauté impossible fondée sur l’envers de ce qui constitue la “nôtre” (la tradition), à savoir la trahison. Il n’y parvient pas, et en découle le désespoir, la solitude “absolue”. Notre analyse du style génétien nous a ensuite permis de montrer le travail qu’opère l’auteur sur le langage “classique” et la manière dont il bouleverse les codes littéraires intériorisés par les lecteurs. Par le biais de la notion de “pharmakon”, nous avons montré que l’auteur cherche à rendre au langage son hybridité originelle à travers la figure de l’oxymore. Enfin, bien que la poésie soit envisagée comme “épuisement du monde” par Genet et malgré son éternel désir de fuite, l’auteur ne se libérera jamais de son besoin d’écrire.

¹⁸⁶ Marc Guyon, « La politesse de Jean Genet », *La Nouvelle Revue Française*, N°465, octobre 1991, p.63.

Conclusion

La première partie, intitulée *Illusion et imagination : un émerveillement éphémère*, nous a permis de mettre en évidence la manière dont le narrateur des premiers récits s'échappe du monde carcéral grâce à l'imaginaire. À partir de récits fantasmatiques, il prend goût à la fabulation et se détache progressivement de la

“lourdeur” de son présent. Une logique de l’épuisement semble toutefois s’installer progressivement dans ses récits, épuisement qui atteint son point culminant dans *Journal du Voleur*. En ce qui concerne la conception de la fiction de l’auteur, nous avons montré, par le biais des analyses de J-M. Schaeffer, que le narrateur tentait de s’immerger entièrement dans ses créations afin de fuir dans “le pays des Chimères”.

Dans *Les récits génétiques comme para-doxes*, nous avons montré que les récits génétiques bouleversent la “doxa” de leur époque. La conception d’une identité stable et indivisible est déstabilisée par la versatilité des personnages qui se récréent à tout instant en imitant des “modèles”. La conception commune du genre est également retravaillée dans l’oeuvre : bien avant les théoriciens des *gender studies*, Genet nous montre par ses récits que le “genre” n’est qu’une construction. Enfin, nous avons analysé dans *Pompes funèbres* le refus de la lecture axiologique de la Deuxième Guerre mondiale qui se met en place dès l’après-guerre. Genet propose un récit où se mêlent les contraires, où les personnages intègrent telle ou telle organisation, non pas par conviction intime, mais par hasard, par curiosité.

Dans la dernière partie intitulée *L’éternel balancier : Genet l’imprenable*, nous avons montré que le narrateur de tous les récits cherche à se défaire des “liens” qui l’attachent, qui “l’inclinent vers le monde” par la trahison, envisagée non pas comme faute morale, mais comme mouvement libérateur. De même, par un travail de torsion syntaxique et de brouillage sémantique, Genet rend son écriture “imprenable”. Par cette éternelle “fuite en avant”¹⁸⁷ dont le prix à payer est la solitude, Genet se détache de tous les ancrages traditionnels et sa création devient la revendication inquiétante d’une liberté absolue. Mue par un mouvement oscillatoire déstabilisant, son oeuvre fuit la réalité carcérale, le “paradigme” propre à la pensée occidentale, et rend inopérante toute lecture critique qui tente saisir définitivement un sens particulier.

Postface : Pour une critique en mouvement

Est peut-être arrivé le moment de quitter l’objectivité présumée du “nous” académique et de trahir la quiétude artificielle d’un plan en trois parties – comment ne pas “traduire” la pensée d’un Genet en le lisant en trois parties ? Amertume d’une tâche achevée qui devrait être infinie. Suis-je parvenu en fin de compte à ne pas

¹⁸⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op.cit. p.66.

arrêter la fuite génétique, à laisser le texte tourner, le sens virevolter, suis-je parvenu à ne pas finir l'infini ? Ai-je atteint mon but qui était de n'en atteindre aucun – *toucher au but* signifie résoudre une difficulté, résoudre une oeuvre, c'est-à-dire simplifier, discriminer. Le texte de Genet demeurera toujours divers et irrésolvable.

Comprendre la fugacité, est-ce faire prendre le fugitif ? Le critique objectif est-il un policier qui arrête un sens ? Comme l'assassin Weidmann, Genet est "déjà plus loin que cela" (*NDF*, 16) – le sens de ses textes est toujours différé, il échappera toujours à celui qui cherche à l'attraper. Ascèse nécessaire – se forcer à ne rien saisir, accepter l'insaisissable, prendre l'inacceptabilité du message comme tel. Profonde tristesse du critique qui doit supporter l'insupportable place du *vous* toujours exclu du texte, dès l'ouverture, "Weidmann *vous* apparut" (*NDF*, 9). Mais tristesse vitale car l'inquiétude "est un signe de vie" (*ED*, 240).

Nul ne sort indemne d'une rencontre profonde avec *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest*, *Journal du Voleur*, *Les Bonnes*, *Haute Surveillance*, *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*, "Elle", *Fragments*, *Un Captif amoureux...* « Une fois mort, tout se dégonfle. L'homme est fixé et on voit autrement son image » (*ED*, 105). Jean Genet est mort en 1986, sa vie est « fixée » à jamais dans d'innombrables biographies, mais son oeuvre tourne toujours comme un manège en orbite. Il/Elle l'insaisissable, le *pharmakon*.

Bibliographie

- Œuvres de Genet

Le Condamné à mort, [1942], Gallimard, coll. « poésie », Paris, 1999.

Notre-Dame-des-Fleurs, [1944], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

Miracle de la Rose, [1946], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

Pompes funèbres, [1947], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

Querelle de Brest, [1947], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

Journal du voleur, [1949], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

L'Enfant criminel, [1949] dans *Œuvres complètes V*, Gallimard, Paris, 1979.

L'Atelier d'Alberto Giacometti, [1958], Gallimard, Paris, 2007.

L'Ennemi déclaré, [1991], Gallimard, coll. « folio », Paris, 2010.

Lettres à Roger Blin, Paris, Gallimard, 1966.

Lettres à Olga et Marc Barbézat, Paris, L'Arbalète, 1988.

- Ouvrages et articles critiques sur l'auteur

- Ouvrages critiques

ALAZET (Bernard, dir.) et DAMBRE (Marc, dir.), *Rituel de l'exhibition*, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2009.

BALCAZAR-MORENO (Mélina), *Travailler pour les morts*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

BEN JELLOUN (Tahar), *Jean Genet, menteur sublime*, Paris, Gallimard, 2010.

BERGEN (Véronique), *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck université, 1993.

CHILD BICKEL (Gisèle), *Jean Genet : criminalité et transcendance*, Anma Libri, 1988.

CIXOUS (Hélène), *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet*, Paris, Galillée, 2011.

- CONSTANT (Pierre), *Violon solo : la musique de Jean Genet*, Paris, Editions de l'Amandier, 2011.
- DAVIRON (Caroline), *Elles, les femmes dans l'oeuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- D'ASCIANO (J-L.), *Petite Mystique de Jean Genet*, Editions l'Œil d'or, Paris, 2007.
- DERRIDA (Jacques), *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- DICHY (Albert) et FOUCHE (Pascal), *Jean Genet, Matricule 192.102*, Paris, Gallimard, 2010.
- DURHAM (Scott), *Genet : in the language of the Enemy*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- EDDÉ (Dominique), *Le Crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, coll. "Réflexion", 2007.
- FREDETTE (Nathalie), *Figures baroques de Genet*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001.
- HANRAHAN (Mairéad), *Lire Genet : une poétique de la différence*, Québec, Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- HERON (Pierre-Marie), *Journal du Voleur de Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque », 2004.
- JABLONKA (Ivan), *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004.
- MACMAHON (Joseph), *The Imagination of Jean Genet*, New Haven & London, 1963.
- MARTY, (Erik), *Jean Genet, post-scriptum*, Paris, éd. Verdier, 2006.
- MILLOT (Catherine), *Gide, Genet, Mishima : intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996.
- OSWALD (Laura), *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana university, 1989.
- REDONNET (Marie), *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une oeuvre*, Paris, Grasset, 2002.
- SARTRE, (Jean-Paul), *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2010.
- UVSLOKK (Geir), *Jean Genet. Une écriture des perversions*, New York, Editions Rodopi, 2011.
- VANNOUVONG (Agnès), *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- WHITE (Edmund), *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F Biographies », 1993

- Articles

BENDHIF-SYLLAS (Myriam), "Les lectures paradoxales de Genet par Bataille", *Acta Fabula*, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5555.php>

BONNEFOY (Yves), "De la prison à l'écriture", in *Magazine littéraire*, 27, mars 1969, pp.7-10.

BOUGON (Patrice), "Politique, ironie et mythe", in *Europe*, août-septembre 1996, pp.47-56.

BOUGON (Patrice), "Politique de Genet" in *Magazine littéraire*, octobre, 1991, p.42.

BOUGON (Patrice), "Le cliché, la métaphore et la digression dans *Pompes funèbres* et *Un Captif amoureux*", dans *L'Esprit créateur*, 1995, n°35, pp.71-79.

BOUGON, (Patrice) et RABATÉ (Jean-Michel), "Genet et la politique", in *Etudes françaises. Poétique à l'oeuvre*, Montréal, vol.31, n°3, Hiver 1995-1996.

BRIOT (Frédéric), "L'Écriture à double tour", dans *Roman 20/50*, 20, décembre 1995, pp.20-27.

DAVIS (Collins), "Genet's *Journal du voleur* and the Ethics of Reading", *French Studies* (1994) XLVIII, pp.50-62.

DÉTREZ (Christine), "Une lecture de *Notre Dame des Fleurs*, Jean Genet, écrivain religieux", in *Masques*, n°12, 1981.

DORT (Bernard), "Le jeu du théâtre et de la réalité", *Les Temps modernes*, n°263, avril 1968.

FOUCAULT (Michel), "Folie, littérature, société" dans *Dits et écrits*, tome II, Gallimard, Paris, 1994.

FREDETTE (Nathalie), "Jean Genet : les pouvoirs de l'imposture" in *Etudes françaises*, Montréal, vol.31, n°3, Hiver 95-96.

GUYON (Marc), « La politesse de Jean Genet », *La Nouvelle Revue Française*, N°465, octobre 1991.

HANREZ (Marc), "Un rituel érotico-guerrier : *Pompes Funèbres*", *Kentucky Romance Quaterly*, 15, Lexington, 1968, p.387-393.

HARVEY (Robert), "Genet's Open Enemies: Sartre and Derrida" in *Yale French Studies*, no.91, 1997, pp.103-116.

HEED (Sven Ake), "Querelle de Brest : un scénario de fantasme", *Studia neophilologica*, 60, pp.237-250.

HÉRON, (Pierre-Marie), "Les mises en abyme de l'histoire dans *Notre Dame des Fleurs* et *Journal du Voleur*" in *Roman 20/50*, 20, décembre 1995.

KADJI (Amin), "Spectral mourning and carceral masculinities", in *French Studies*, Vol. LXV, No. 2, pp.200-211

ISRAEL, (Abigail), "The aesthetic of Violence : Rimbaud and Genet", in *Yale french studies*, 46, 1971, p.157-160.

LAROCHE (Henri), "Le terrorisme de l'amour et de la langue", *Kanal magazine*, 35-36, printemps 88.

LUCEY (Michael), "Genet's Notre-Dame-des-Fleurs : Fantasy and sexual identity", in *Yale French studies*, no.91, 1997, pp. 80-102.

MEITINGER (Serge), "L'Irréel de la jouissance dans le *Journal du voleur*", in *Poétique*, n°62, mai 86.

RABATÉ (Jean-Michel), "Jean Genet : La position du franc-tireur", *L'Esprit créateur*, vol. XXXV, N°1, Paris, printemps 1995.

SIMONT (Juliette), "Bel effet d'où jaillissent les roses : à propos de *Saint Genet* de Sartre et de *Glas* de Derrida", in *Les temps modernes*, XLIV, Paris, janvier 1989.

SICHÈRE (Bernard), "Jean Genet, l'écriture du Fantasma", in *Elseneur*, N°9, Caen, 1994.

STEWART (Harry), "You are what you wear : appearance and Being in Jean Genet's Work", in *Francofonia*, 10, pp.31-40.

TODD (Jane Marie), "Autobiography and the case of the signature : reading Derrida's *Glas*" in *Comparative literature*, 38, 1, pp.1-19.

WILES (Mary), "Querelle ou la problématique du double", *Iris Graduate Journal of French Critical Studies*, 5, 2, pp.75-86.

WILCKOCKS, R., "Genet's preoccupation with language", *Modern language review*, 65, 1970, p.785-792.

- Actes de colloques

EKOTTO (Frieda) et alii (dir.), *Toutes les images du langage : Jean Genet*, Paris, A.Baudry, 2008.

LAROCHE (Hadrien), éd., *Pour Genet : les Rencontres de Fontevraud*, Saint-Nazaire, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, 2011.

VIANA-MARTIN (Eden), éd., *Jean Genet : lecture en heritage*, Bandol, Vallongues, 2011.

- Thèses de doctorat

BUSHART (Suzanne) *L'Individu, le sujet et la trahison chez Jean Genet et Heiner Müller*, Thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002.

CHEF (Lucas), *Jean Genet et la quête de la singularité absolue : orgueil, trahison et écriture*, Thèse de doctorat, Grenoble, IEP, 2005.

DAHAN (Chantal), *Jean Genet : le captif imaginaire*, Thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1989.

HEYNDELS (Ralph), *Les Passions de Jean Genet : esthétique, poétique et politique du désir*, Thèse de doctorat, Paris, A. Baudry, 2010.

- Revue consacrées à l'auteur

Europe, n°808-809, Paris, août-sept 1996.

Obliques, n°2, Paris, été 1972.

L'esprit créateur, vol. XXXV, N°1, Paris, printemps 1995.

Magazine littéraire, n°503, Paris, novembre 2010

Magazine littéraire, n°313, Paris, septembre 1993.

- Ouvrages généraux

ARON (Paul) et alii, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

AQUIEN (Michèle) et MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1999.

BACHELARD (Gaston), *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

BACHELARD (Gaston), *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le livre de poche, 1994.

BAKTHINE (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

BAKTHINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "tel", 1987.

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, Edition du Seuil, 1973.

BARTHES (Roland), *Le Neutre*, Cours au Collège de France, (1977-1978), Paris, Seuil, 2002.

BARTHES (Roland), « Leçon », dans *Œuvres complètes*, t.V, Paris, Seuil, 2002.

BARONI (Raphael), *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

BATAILLE (Georges), *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 2010.

- BATAILLE, *L'Érotisme*, Œuvres complètes, t. X, Paris, Gallimard, 1987.
- BAUDELAIRE (Charles), *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006.
- BERSANI (Léo), *Homo, repenser l'identité*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998
- BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1982.
- BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOBLET (Marie-Hélène), *Terres promises : émerveillement et récit au XX^e siècle : Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, José Corti, 2011.
- BOBLET (Marie-Hélène, dir.) et ALAZET (Bernard, dir.), *Écritures de la guerre aux XX et XXI siècles*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2010.
- BOBLET (Marie-Hélène), « Roman historique et Vérité romanesque : *Les Bienveillantes* », dans *Romanesques*, n°3, 2008.
- BOURDIEU (Pierre), *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- BROWNING (Christopher R.), *Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, réédition, Tallandier, coll. « Texto », 2007.
- BURGOS (Jean), *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- BUTLER (Judith), trad. VIDAL (Jérôme) *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2008.
- BUTLER (Judith), trad. CLAUS (Cynthia), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découvert, 2006.
- CALLE-GRUBER (Mireille), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- CASTEL (Pierre-Henri) et BLAY (Michel), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003.
- COLIN (Jean-Paul), *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse, 1990.
- DELRUELLE (Edouard), *Métamorphose du sujet*, Bruxelles, De Boeck, 2006.
- DENIS (Benoît), *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000.
- DOSSE (François), *Histoire du structuralisme*, Paris, Edition la découverte, 1992.
- DURAS (Marguerite), *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche, 1980.

- FARGES (Patrick) et alii (dir.), *Le Lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2011.
- GENETTE (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1972.
- GIRARD (René), *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité historique*, Paris, Fayard, 2011.
- GOLDSCHMITT (Marc), *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, 2003.
- GRABE (Nina), éd., *La narracion paradójica "normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2010.
- JUNG (Carl Gustav), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1973.
- KIERKEGAARD (Søren), *Ou bien...ou bien...*, Paris, Gallimard, 1984.
- KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- KRISTEVA (Julia), « Problèmes de la structuration d'un texte », dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MALLARME (Stéphane), *Divagations*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003.
- MILLET (Kate), trad. GILLE (Elisabeth), *La Politique du mâle*, Paris, Stock, 1971.
- MOLIERE, *Dom Juan*, éd. Georges Couton, Gallimard, coll. « folio classique », 1999.
- NEGRON (Mara), éd., *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Edition des Femmes, 1994.
- NIMIER (Roger), *Le Hussard bleu*, Paris, Gallimard, 1978.
- PAULHAN (Jean), *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1990.
- PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
- PHILIPPE (Gilles) et PIAT (Julien) dir., *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009.
- POCHÉ (Fred), *Penser avec Derrida : comprendre la déconstruction*, Lyon, Chronique sociale, 2007.
- RABATÉ (Dominique), *Vers une Littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1993.
- RABATÉ (Dominique), *Le Chaudron fêlé : Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.

- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1999.
- SAPIRO (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999.
- SARTRE (Jean-Paul), *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- SEILLAN (Jean-Marie), *Enquête sur le roman romanesque*, Paris, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, 2005.
- TADIÉ (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1993.
- ZOLA (Emile), « Le naturalisme au théâtre », dans *Le roman expérimental* (1880), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1971.