

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU LIEU DE L'IMAGE

L'ÉCRAN, LE REGARD, LA MÈRE SELON JEAN GENET

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ALEXIS LUSSIER

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Anne Éleine Cliche, qui a dirigé ce travail avec une sincérité et une confiance inébranlable. En espérant que ma thèse puisse rendre hommage à son enseignement inoubliable et à son amitié. J'aimerais, par ailleurs, témoigner toute ma reconnaissance aux professeurs Johanne Villeneuve et Jean-François Hamel qui m'ont permis d'entamer une réflexion critique et théorique sur Jean Genet lors de séminaires tout aussi passionnants que stimulants. Je remercie également mes amis Stéphane Inkel et Diane Brabant sans qui cette thèse n'aurait pas bénéficié d'un regard critique et vigilant, sans oublier François Turcot qui fut souvent un guide dans l'ombre des forêts. Je remercie du fond du cœur mes parents, Paul et Lise, ainsi que mon frère Renaud, pour leur éternelle complicité.

En terminant, ma reconnaissance la plus vive s'adresse à Myriam, pour sa patience et son amour.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	2

PREMIÈRE PARTIE L'ÉCRAN IMAGINAIRE

CHAPITRE 1	
ÉCRANS DE CINÉMA	24
<i>Première image</i>	24
<i>Scénarios sans film</i>	29
<i>Montrer, ne pas dire</i>	32
<i>L'imagination du désir</i>	37
<i>Stratégies scopiques et violence du dispositif</i>	55
CHAPITRE 2	
IMAGES À L'ÉCRAN, ÉCRAN DES IMAGES	68
<i>Le manège de la perversion</i>	68
<i>D'un motif obsédant</i>	77
<i>L'image occlusive : Genet avec Beckett</i>	88
<i>Plan imaginaire et corps du fantasme</i>	96
<i>Où donc la représentation véritable a-t-elle lieu?</i>	103
<i>Écrans de théâtre</i>	109

DEUXIÈME PARTIE
D'UN REGARD L'AUTRE : LE CHAMP DE LA SPÉCULARITÉ

CHAPITRE 3	
LES PIÈGES DU MIROIR	122
<i>Les bonnes dans la hantise de la specularité : l'engluement du reflet</i>	126
<i>L'assomption de l'inauthentique</i>	135
<i>La partition symbolique des sexes</i>	138
CHAPITRE 4	
LE TABLEAU DU FANTASME	153
<i>La scène de l'autre</i>	153
<i>L'autre scène</i>	165
<i>D'un voile déchiré à la transparence déchirante du voile</i>	181
CHAPITRE 5	
UN TROU DANS L'IMAGE : L'OMBRE DE LA MÈRE	194
<i>Figure du lieu</i>	194
<i>Un trou avec n'importe quoi autour</i>	201
<i>Alternance visuelle et indécidabilité du visible</i>	210
<i>Jean Genet dans le prisme de la mère</i>	224
CONCLUSION	238
BIBLIOGRAPHIE	250

RÉSUMÉ

L'œuvre de Jean Genet (1910-1986) est hantée par la question du regard. Depuis *Notre-Dame-des-Fleurs*, en 1944, jusqu'à la publication posthume du *Captif amoureux*, en 1986, il suffit d'ouvrir n'importe quel roman, ou pièce de théâtre, et à tout prendre il suffit d'ouvrir l'œuvre de Genet à peu près n'importe où, y compris les textes se rapportant à son engagement politique, pour constater que le visible est *en question*, que l'image est le site d'une interrogation incessante et que le regard est au centre d'un procès qui est le procès du visible, de l'image et du regard. La littérature, le théâtre, voire le cinéma peuvent-ils en rendre compte? Sans doute. Mais comment? Les questions reviennent et se multiplient. Tantôt les images auront la force de l'icône, tantôt elles ne seront plus que surfaces plates, idoles creuses ou vains reflets; tantôt elles seront assomption du visible et seuil de fascination, tantôt elles seront l'objet d'un drame visuel qui les révèle comme simulacres trompeurs et sans consistance; tantôt elles seront prétextes à une apologie du fantasme et des fonctions de l'apparence, tantôt elles actualiseront la rencontre du réel et de la mort.

À partir des enseignements de la psychanalyse (Freud, Lacan), qui nous permettent de distinguer regard et image au sein d'une théorie du sujet, cette thèse propose de démontrer comment le procès du regard se tient autour de deux dimensions étrangement nouées l'une à l'autre dans les rapports que Genet entretient avec le *visuel*, à savoir le motif de l'écran et la figure de la mère. Suivant cette hypothèse, il se peut que la réalité des images soit à penser à partir d'une structure d'écran dont l'écrivain n'a cessé d'avoir l'intuition poétique, jusqu'à ce que la figure de la mère y soit convoquée au lieu de l'image. Tel est, du moins, le champ qu'il s'agit d'ouvrir pour décrire, commenter et interroger le procès du visible, de l'image et du regard dans l'œuvre de Genet. La première partie accorde une place prépondérante à la question du cinéma, au moment où Genet tourne *Un chant d'amour*, alors qu'il prétend avoir renoncé à la littérature. Par conséquent, le cinéma sera ici l'occasion de ressaisir une esthétique, voire une hantise de la question même de l'écran, dans les rapports que l'écrivain entretient avec le monde des images (conditions d'apparition,

conditions du regard, conditions de l'écran de cinéma lui-même, etc.) Débuter une réflexion sur le cinéma chez Genet, revient d'abord à tenter d'interroger la matrice esthétique d'un univers carcéral, représentatif de l'œuvre de Genet (de la cellule comme condition même de l'image et du fantasme) en même temps que les images se présentent dans le champ de la pulsion scopique qui voit dans les images fétichisées, détaillées sur fond d'écran noir des images-objets posées sur le vide où *rien* n'est à voir, sinon l'image, sinon l'écran lui-même. Mais cela revient aussi à dire que le cinéma convie l'écrivain à la matérialisation extérieure, à l'effectivité au dehors des images. À ce titre, le théâtre ne fait-il que prolonger une même disposition, à cette différence près que le corps des acteurs, la représentation elle-même, n'a plus lieu sous l'aspect d'images filmées, aplaties à la surface de l'écran, mais visibles *ici* sur la scène, dans un même espace physique que le spectateur partage en partie avec la représentation? La question peut se poser, mais elle risque de nous écarter du théâtre lui-même. Sur un plan strictement esthétique, le théâtre de Genet introduit une rupture avec le cinéma, tout autant qu'avec les romans qui précèdent. Non seulement parce que la réalité matérielle des images doit être posée tout autrement, mais parce que la scène introduit d'elle-même un rapport différent à la spéularité que la représentation théâtrale doit rendre sensible sur le mode de la comédie.

Cette thèse propose donc une réflexion critique sur deux axes dont il s'agit de tirer les conséquences : 1) d'une part, que la question du lieu des images — lieu scripturaire des images du fantasme, lieu cinématographique ou lieu théâtral — fut pour Genet un problème réel, qui outrepassa les enjeux calculés d'une esthétique, mais se traduit par une préoccupation essentielle qui, cependant, reconduit une esthétique. Passer de la scène intérieure de l'écriture à la scène extérieure du monde, cela revenait à envisager un autre lieu pour les images. 2) D'autre part, qu'au lieu des images, c'est toujours le regard qui est en question. Et d'abord le regard de « Jean Genet », le regard du sujet Genet, tel que les fictions romanesques en donnaient déjà les conditions. Ce regard, il est possible de l'articuler sur différents registres : de la vision de l'écran à la transparence du voile ; du paravent crevé à la toile déchirée ; mais aussi de la vision d'une surface aveugle, d'une image occlusive, à la vision d'une surface spéculaire, d'une image-miroir.

JEAN GENET	IMAGE	REGARD	ECRAN	CINEMA
	LITTERATURE	PSYCHANALYSE		

Le ciel des religions est un plafond. Il finit le monde. Il est plafond et écran puisqu'en s'échappant de mon cœur les aspirations ne se perdent pas, elles se révèlent contre le ciel, et moi, croyant m'être perdu, je me retrouve en elles ou dans l'image d'elles projetée au plafond.

Jean Genet,
Miracle de la rose

Dès que nous fûmes sortis de Jordanie, l'image de Hamza avec sa mère ne quitta guère ma pensée. Cette image s'imposait d'une façon curieuse : je voyais Hamza seul, le fusil à la main, souriant et ébouriffé, tel qu'il m'apparut avec Khaled abou Khaled, et sa silhouette ne se dessinait ni sur le ciel ni sur les façades des maisons, mais sur une grande ombre, une ombre que je peux dire épaisse, aussi étouffante qu'un nuage de suie dont les contours ou, comme disent les peintres, les valeurs, sculpteraient la forme lourde et immense de sa mère.

Jean Genet,
Un captif amoureux

INTRODUCTION

Il suffit d'ouvrir n'importe quel roman, ou pièce de théâtre, et à tout prendre il suffit d'ouvrir l'œuvre de Jean Genet à peu près n'importe où, y compris les textes se rapportant à son engagement politique, pour constater que le visible est en question, que l'image est le site d'une interrogation incessante et que le regard est au centre d'un procès. La littérature, le théâtre, voire le cinéma peuvent-ils en rendre compte? Sans doute. Mais comment? Les questions reviennent et se multiplient. Chez Genet, les images sont des *choses*, elles existent, nous les voyons : elles sont en nous et elles sont hors de nous. Nous les regardons, et pendant ce temps il leur arrive quelque chose. Tantôt les images auront la force de l'icône, tantôt elles ne seront plus que surfaces plates, idoles creuses ou vains reflets ; tantôt elles seront assomption du visible et seuil de fascination, tantôt elles seront l'objet d'un drame qui les révèle comme simulacres trompeurs et sans consistance ; tantôt elles seront prétexte à une apologie du fantasme et des fonctions de l'apparence, tantôt elles actualiseront la rencontre du réel et de la mort.

Force est donc de constater que dans l'alternance des *tantôt... tantôt*, la scène du visible est le lieu d'un drame incessant qui ne laisse jamais le sujet du regard dans la confiance d'une visibilité inaltérable. C'est pourquoi, s'il y a chez Genet une pensée du visible, cela doit s'entendre à partir des questions qu'elle sollicite, pour plonger au cœur d'une démarche que Genet voulut toujours

rigoureuse et conséquente, privilégiant « l'acuité soudaine, précise de l'extralucide¹ » — Genet ne se définissait-il pas lui-même comme un « argumentateur² »? C'est pourquoi parler de l'image ce n'est pas seulement interroger la nature de l'image. Il ne s'agit pas de se demander ce qu'est l'image. Il s'agirait plutôt d'aborder la question de son statut. Ce qui reviendrait à dire en quoi l'image occupe une certaine situation de fait, une position dans l'œuvre de l'écrivain qui n'a de cesse de s'interroger lui-même devant ce qui, pour lui, s'impose, se déploie, apparaît et disparaît, se creuse et se troue dans le champ du regard. C'est dire aussi que l'écrivain *sait* quelque chose des images, et qu'il ne se contente pas de les évoquer ni même de simplement les décrire.

À propos des images, on peut cependant isoler quelque chose : il se dessine chez Genet une théorie de l'écran qui pose inévitablement la question du regard³. Cette théorie n'est peut-être d'abord qu'une intuition. On pourra l'évoquer dans l'univers carcéral de l'écrivain, quand le mur de la cellule devient le lieu d'apparition des images, lieu de projection et de fantasmatisation des amants imaginaires ; plus tard la question de l'écran est anticipée au cinéma, alors qu'il s'agit littéralement de porter les images à l'écran, et l'écran devient cet objet réel, dressé devant l'œil du spectateur ; mais c'est au théâtre que cette théorie s'impose dans toute son évidence — on n'a qu'à penser aux *Paravents*

¹ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1951, p. 159.

² J. Genet, « Entretien avec Madeleine Gobeil » (janvier 1964), *L'ennemi déclaré : Textes et entretiens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21.

³ J'ai annoncé cette hypothèse dans un article consacré au cinéma de Jean Genet auquel je me permets de renvoyer ici : A. Lussier, « Jean Genet, l'écran du désir », *Trafic*, n° 58, 2006, p. 43-52.

— pour mieux traduire enfin, sur la scène politique, l'idée que l'image n'est peut-être que le lieu où le regard se confronte à la duplicité des « apparences visibles », pour parler comme Genet⁴. Cela, alors que le dernier livre de l'écrivain, *Un captif amoureux*, se referme sur l'image de cet écran d'ombre que devient la mère.

On dira sans doute qu'une intuition n'est pas encore une théorie, au mieux, qu'elle s'efforce d'y accéder. Mais il est des intuitions qui semblent trop présentes, trop insistantes, pour n'être que des intuitions. Je dirais, par ailleurs, qu'il est des intuitions qui sont *déjà* des théories parce que l'écrivain y dépose un savoir qu'il nous faut apprendre à déchiffrer. On peut penser au commentaire que Genet consacrait en 1971 aux photographies de Bruno Barbey sur les camps palestiniens que le photographe, et Genet lui-même, avaient visités un an auparavant :

Les images, on le sait, ont une double fonction : montrer et dissimuler. Celles-ci s'ouvrent sur un tireur et son fusil, mais pourquoi? Ensuite, pourquoi tant d'armes? Pourquoi tant de photographies qui montrent une Palestine en armes et décharnée⁵?

Ces quelques mots témoignent d'une distance de l'écrivain vis-à-vis de la photographie, pour s'imposer, plus généralement, comme une méfiance devant les images en général. Une méfiance, mais peut-être aussi une hantise devant cette double fonction : *montrer et dissimuler*. Entre 1968 et 1986, celui qui va à

⁴ J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti* (1957), *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 41.

⁵ J. Genet, « Les Palestiniens » (1971), *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 89.

la rencontre des mouvements politiques se méfie des montages du pouvoir, tout autant que des simulacres dont il mesure l'efficacité politique. L'auteur du *Balcon*, des *Nègres* et des *Paravents*, sait trop bien que la scène politique est aussi celle de la puissance du faux. Il sait que les images sont le site d'une imposture généralisée. Et c'est bien pourquoi il s'agit justement de ne jamais perdre de vue l'efficacité de l'imaginaire et les effets très réels que les images ne manquent pas de produire dans le monde des hommes, entre une scène théâtrale où tout est illusion et une scène politique qui exige du témoin une attention toujours plus vigilante.

C'est que les images ont tout de même un certain poids, entre l'illusion vide et la vérité même de l'imaginaire qui ne cessent de mettre le monde en mouvement, au point d'en appeler au meurtre, au conflit armé, à l'inépuisable rapport de violence et de domination qui structure, pour Genet, toute scène politique.

Au moment où Genet visitait les camps de Sabra et Chatila, quelques heures à peine après la fin des massacres⁶, l'écrivain venait tout juste de renoncer définitivement à tourner un film, intitulé *Le langage de la muraille*, renonçant du même coup à un scénario de quatre cent cinquante-deux pages dactylographiées. Le film devait raconter l'histoire de Mettray, où Genet a lui-même été emprisonné durant sa jeunesse, mais il s'agissait aussi de tirer un trait

⁶ Je parle ici du fameux texte « Quatre heures à Chatila » que Genet publie en 1983 dans la *Revue d'études palestiniennes*. Ce texte est reproduit dans *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 243-264. Sur la présence de Genet lors des événements de Chatila, on lira entre autres l'« Entretien avec Leila Shahid », dans *Genet à Chatila*, J. Hankins (*et al.*), Paris, Solin, « Babel », 1992, p. 23-78.

imaginaire entre Mettray et le système colonial français, entre les conditions carcérales de son enfance et le monde arabe⁷. Un long programme cinématographique était donc contenu dans ce scénario abandonné, bien que Genet, comme on le sait, ait toujours gardé une sorte de méfiance envers le cinéma. Autant il n'avait été satisfaisant de tourner les scènes érotiques d'*Un chant d'amour*, en 1950, autant il demeurait improbable de rendre compte de la réalité de Mettray ou de la réalité du monde arabe. Des années auparavant, lors d'un séjour en Jordanie avec Carole et Paul Roussopoulos, Genet s'était déjà séparé du couple d'amis qui tournait une vidéo sur Hussein et Irbid la Rouge (bastion marxiste palestinien), tandis que lui-même suivait de son côté les feddayin sans appareil photo ni caméra⁸. « Il ne faut pas que les mouvements révolutionnaires soient à la merci des réalisateurs », disait-il⁹.

Même méfiance devant les corps massacrés à Chatila : « Une photographie a deux dimensions, l'écran du téléviseur aussi, ni l'un ni l'autre ne peuvent être parcourus. D'un mur à l'autre d'une rue, arqués ou arc-boutés, les pieds poussant un mur et la tête s'appuyant à l'autre, les cadavres, noirs et gonflés, que je devais enjamber étaient tous palestiniens et libanais¹⁰. » Le regard est d'abord un regard qui *entre*. C'est un regard qui traverse, il enjambe : « La photographie

⁷ Voir E. White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, « Bibliographie », 1993, p. 86-87.

⁸ *Ibid.*, p. 544.

⁹ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰ J. Genet, « Quatre heures à Chatila », *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 244.

ne saisit pas les mouches ni l'odeur blanche et épaisse de la mort. Elle ne dit pas non plus les sauts qu'il faut faire quand on va d'un cadavre à l'autre¹¹. »

Il s'agit donc, d'abord, de la présence du témoin plutôt que celle du réalisateur ou du photographe. C'est que l'engagement politique de l'écrivain ne nous renvoie jamais vraiment à la posture de l'intellectuel « engagé », au sens de Sartre ; il est plutôt, comme dit Hadrien Laroche, le travail de « celui qui cherche un regard¹² ». D'abord parce que l'écrivain pressent que quelque chose sur la scène du monde s'adresse à lui ; quelque chose qui le concerne au plus près de son acte qui fut toujours un acte de poésie et de contemplation active. Visibilités *poétiques* et visibilités *politiques* s'avèrent indissociables¹³. C'est pourquoi l'enjeu n'est pas celui d'une adhésion — « l'homme que je suis n'est pas un homme d'adhésion, mais un homme de révolte¹⁴ » — ni celui de la révolution elle-même — « je voudrais que le monde ne change pas pour me permettre d'être contre le monde¹⁵ » : « ma démarche par rapport à la société est oblique » confiait Genet dans un dernier entretien : « Elle n'est pas directe. Elle

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

¹² H. Laroche, *Le dernier Genet*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997, p. 71.

¹³ « Comment écrire afin de ne pas se tromper sur la résistance palestinienne ou la révolte noire ? Quel regard porter sur une révolution pour lui faire justice ? Quelle révolution du regard est nécessaire pour écrire le livre de la métamorphose ? [...] La sortie politique est une réflexion nouvelle sur les moyens poétiques. Ce n'est pas la difficulté de la révolution politique qui l'emporte, ni l'impossibilité d'une révolution poétique qui lui importe : il s'intéresse au rapport difficile et impossible entre poésie et révolution. » (*Ibid.*, p. 70-71)

¹⁴ J. Genet, « Entretien avec Hubert Fichte » (19-21 décembre 1975), *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵ *Idem.*

n'est pas non plus parallèle, puisqu'elle le traverse, elle traverse le monde, elle le voit. Elle est oblique. Je l'ai vu en diagonale, le monde, et je le vois encore en diagonale, plus directement peut-être maintenant qu'il y a vingt-cinq ou trente ans¹⁶. »

Étrange posture qui implique que l'on voit *en diagonale* pour mieux voir *directement*. Mais on retient surtout qu'il s'agit de *voir*, quand tout nous invite à n'être que regard faussé, et qu'on ne peut que se déplacer pour devenir soi-même ce regard qui manque à la scène. Dans leur mouvement les gestes politiques apparaissent comme autant de mimiques, de poses et de postures enclavées dans un monde juridique et policé. La vision du témoin s'accompagne d'une méfiance stratégique à l'égard des systèmes de représentation : langage, journalisme, média, etc. Les procédés politiques de l'image y sont dénoncés autant que les moyens techniques de l'universel reportage qui multiplient, par la photographie et le cinéma, les images trompeuses de la publicité humanitaire. Aussi, la méfiance que Genet a souvent affichée à l'égard du cinéma devient-elle critique des manœuvres de représentation : « Avec les zooms, les grues, la féerie par câbles montrerait la mort des Palestiniens jusqu'à la béatitude des spectateurs. La défaite des Palestiniens eut d'autres causes que le souci des feddayin de présenter aux Occidentaux leur bon profil¹⁷. »

La critique des images voudrait que toute photographie, ou toute image de cinéma, de télévision, nous trompe quant au réel du malheur, et que les images

¹⁶ J. Genet, « Entretien avec Nigel William » (été 1985), *L'ennemi déclaré*, op. cit., p. 303.

¹⁷ J. Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 210.

photographiées et renvoyées sur les écrans de l'Occident ne soient qu'un divertissement de luxe que le témoin voit se déchirer devant lui : « Nous devons nous défendre contre cette élégance qui eût pu nous faire croire que le bonheur était là, sous tant de fantaisie, tout de même qu'il faut regarder avec défiance les photos des camps au soleil sur le papier glacé des magazines de luxe. Un coup de vent fit tout voler, voiles, toiles, zinc, tôle, et je vis au jour le malheur¹⁸. »

Mais est-ce dire pour autant que toute image n'est jamais qu'un écran qui nous trompe? Est-ce dire que derrière toute image se dessine une réalité dissimulée qu'il nous faudrait apprendre à regarder? Dire que Genet n'a cessé de prendre au sérieux le régime de l'image, revient sans doute à dire un peu tout cela. Mais il y a aussi devant l'image un désir et une fascination, une manière de ne jamais non plus abandonner ce qui survient dans le champ du regard pour y *faire image* : ce que l'image montre et ce qu'elle dissimule, ce qu'elle ouvre dans le champ du regard et ce qui se referme ou se replie dans l'instant de la vision.

Il ne s'agit pas de faire l'analyse du politique chez Genet (cette thèse vise ni une politique du regard ni une politique des images). Si j'évoque *Un captif amoureux*, c'est parce que la question du regard y est portée à un tel degré d'incandescence que ce roman s'avère incontournable. C'est aussi parce que la question politique dans l'œuvre de Genet est devenue, depuis quelque temps, une question centrale. Le politique fut la dernière scène de Genet, dans tous les sens du terme, et la question de l'image y est inévitable dans toute sa

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

complexité¹⁹. Cependant, en dehors des enjeux proprement politiques que nous avons commencé à souligner ici, on peut s'étonner de voir le motif de l'écran

¹⁹ Il faut cependant remarquer que la bruyante controverse qui sévit autour de l'antisémitisme présumé de Genet, d'après la lecture d'Éric Marty (voir É. Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2003 ; *Id.*, *Jean Genet, post scriptum*, Paris, Verdier, 2006), pousse certains commentateurs à minimiser cette question pour mieux défendre, comme le fait René de Ceccatty, « l'imagination poétique » et la « liberté de ton » en littérature (R. De Ceccatty, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, n° 714, novembre 2006, p. 895-911). Je ne crois pas, pour ma part, qu'on doive s'indigner outre-mesure lorsqu'on pose la question de l'antisémitisme de Genet : il ne s'agit pas d'une simple « rumeur », et cette question n'est ni absurde ni sans fondement. On doit plutôt s'étonner de la pauvreté des réponses critiques qui ont été adressées à Marty jusqu'ici. Car sa lecture, loin d'être alambiquée et obscure, comme le croit De Ceccatty, soulève un questionnement critique qui s'impose aujourd'hui de toute urgence. À savoir, jusqu'où peut-on penser une véritable radicalité politique chez Genet? Excuser certains passages d'*Un captif amoureux* en les qualifiant, comme le fait De Ceccatty, de « délire littéraire » et de « dérive mentale » pour mieux défendre (!) le texte de Genet, revient à signer une pétition de principe entre ce qui constitue un énoncé politique et ce qui n'en est pas un. C'est finalement réduire la violence polémique à la liberté de « ton » du poète qui s'abandonnerait à la provocation, ou pire à l'inconséquence de la poésie elle-même qui aboutirait, presque par accident, dans la sphère du politique. La lecture de Marty s'appuie en fait sur un énoncé de Sartre dont la critique n'avait jamais vraiment fait usage : « Jean Genet est antisémite. Ou plutôt, il joue à l'être. » Or, s'il s'agit d'un jeu, ce jeu est immonde, nous sommes d'accord. Mais quel est le sens d'un tel énoncé, s'il ne s'agit pas simplement de défendre ou de condamner un écrivain qui a fait de l'infamie une posture ontologique à l'égard des montages de la morale? Après tout, comme l'a souligné Hadrien Laroche, Genet ne fut pas pour autant pro-nazi, même lorsqu'il exaltait la milice hitlérienne comme corps halluciné dans le Mal : « il n'a pas écrit de pamphlets antisémites (Céline), ni d'adresse au Führer (Artaud), il n'a voulu rencontrer ni Hitler ni Mussolini (Pound). » (H. Laroche, *Le dernier Genet, op. cit.*, p. 213-214) Ce que n'a pas vraiment considéré Ivan Jablonka qui déclare sans précaution que « Genet a exalté toute sa vie la figure d'Hitler, l'action des nazis et le courage des miliciens » jusqu'à « relever ce défi qui consiste à les défendre envers et contre tous ». (I. Jablonka, *Les vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004, p. 15. Je souligne) Déclaration pour le moins extravagante et d'ailleurs sans aucune portée critique à l'égard du texte de Genet. À vrai dire, l'intervention de Marty, dont la lecture est souvent passionnante, a le mérite d'avoir relancé le débat autour de Genet, et autour de la critique genetienne elle-même, trop souvent enlisée dans une fascination stérilisante. On peut par moment regretter, avec Sylvain Dreyer, que la lecture de Marty envisage trop souvent la position de Genet et « le système symbolique qui s'en dégage comme un bloc esthétique et idéologique immuable » (S. Dreyer, « L'antisémitisme en question », *Esprit*, n° 12, 2004, p. 191-201), surtout lorsque ce système symbolique est ramené à la logique très insuffisante, selon moi, de la « rivalité mimétique » d'après René Girard. Mais, justement, malgré nos réserves face au système de Girard, c'est aussi parce que Marty montre bien que la question est prise dans la dynamique du désir que l'antisémitisme échappe complètement à une simple situation idéologique à laquelle Genet, de par ses propres contradictions internes, ne cesse d'échapper. Non pas que la contradiction soit un nouvel échappatoire à la controverse (cette controverse, Genet l'a toujours souhaitée), mais

s'exprimer autrement, et de façon beaucoup moins directe, mais peut-être infiniment plus profonde dans l'œuvre de Genet, alors que l'écran se donne à voir au plus près de l'expérience de l'écrivain dans son rapport à la visualité elle-même. Dire que les images montrent et dissimulent ne saurait en aucun cas réduire la question des images à une simple critique des représentations, comme si toute image n'était qu'un leurre posé sur un réel politique à dégager. Il faut se rendre soi-même sensible à ce que Genet nous dit, dès la première page d'*Un captif amoureux*, pour entendre combien le motif de l'écran est au cœur de la fonction imaginaire. Fonction à laquelle le dernier livre semble suspendu.

Dans *Un captif amoureux*, en effet, à la fois livre de souvenirs, journal politique, roman biblique et mémoire du dernier Genet, l'écrivain reconduit une réflexion sur la langue, les images et la « syntaxe » des souvenirs qu'il s'agit d'agencer dans l'espace du livre²⁰. Or cette page est déjà elle-même un écran sur lequel on écrit, un écran blanc qui est aussi un lieu pour les images. Ne nous méprenons pas sur la simplicité apparente de la vision de cette page blanche. Car cette vision est aussi d'une étonnante richesse interprétative dans l'histoire de l'écrivain. Genet lui-même insistait beaucoup, semble-t-il, lors de la correction des épreuves, sur la disposition des paragraphes et plus précisément des « blancs » qu'il s'agissait d'aménager entre chaque frange de souvenirs, chaque

parce que ce n'est peut-être pas tout à fait l'antisémitisme (en tant que position idéologique) qui est en question, mais l'invention d'une posture délinquante qui puise dans les matériaux de l'idéologie une manière de se rendre toujours plus hétérogène à la société. Marty, en ce sens, repère très bien toute la complexité d'une posture éminemment perverse (voir É. Marty, *Jean Genet, post scriptum, op. cit.*, p. 13), mais on s'explique mal pourquoi la dimension de l'antisémitisme doit devenir, à tout prix, la réponse à la « métaphysique » de Genet dans une perspective plus générale. Comme s'il avait fallu refermer la position de Genet sur une proposition systématique.

²⁰ P. Bougon, « Un captif amoureux », *L'Infini*, n° 22, 1988, p. 109-126.

fragment de mémoire, estimant qu'il était « le seul à pouvoir faire la mise en page²¹ ». Le dramaturge syrien Saadallah Wannous qui a connu Genet à cette époque, raconte comment la forme du manuscrit évoquait à certains moments le *Tafsir al-Jalalayn* ou « Commentaire des deux Jalâl », ouvrage célèbre d'exégèse coranique qui présentait « au milieu, dans un cadre rectangulaire, le texte central, d'autres textes autour, chacun en caractères différents²². » Il demeure de cette « forme », que le livre n'a cependant pas conservée, la vision de la page et de son espace, comme un territoire traversé :

La page qui fut d'abord blanche, est maintenant parcourue du haut en bas de minuscules signes noirs, les lettres, les mots, les virgules, les points d'exclamation, et c'est grâce à eux qu'on dit que cette page est lisible. Cependant à une sorte d'inquiétude dans l'esprit, à ce haut-le-cœur très proche de la nausée, au flottement qui me fait hésiter à écrire... la réalité est-elle cette totalité des signes noirs? le blanc, ici, est un artifice qui remplace la translucidité du parchemin, l'ocre griffé des tablettes de glaise et cet ocre en relief, comme la translucidité et le blanc ont peut-être une réalité plus forte que les signes qui les défigurent. La révolution palestinienne fut-elle écrite sur le néant, un artifice sur du néant, et la page blanche, et chaque minuscule écart de papier blanc apparaissant entre deux mots sont-ils plus réels que les signes noirs? Lire entre les lignes est un art étale, entre les mots aussi, un art à pic. Si elle demeurait en un lieu la réalité du temps passé auprès — et non avec eux — des Palestiniens se conserverait, et je le dis mal, entre chaque mot prétendant rendre compte de cette réalité alors qu'elle se blottit, jusqu'à s'épouser elle-même, mortaisée ou plutôt si exactement prise entre les mots, sur cet espace blanc de la feuille de papier, mais non

²¹ E. White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 616.

²² Publié dans A. Malgorn, *Jean Genet*, Lyon, La manufacture, « Qui êtes-vous? », 1988, p. 175-178.

dans les mots eux-mêmes qui furent écrits afin que disparaisse cette réalité²³.

Je ne cite ici qu'une partie de cette ouverture dont la densité est proportionnelle à l'ambiguïté même de ce que Genet cherche à saisir. Manifestement, l'écrivain retient quelque chose d'absolument sensible, logé dans le corps du texte, comme si cette étendue de signes noirs mettait en question le regard que l'on pose sur la page elle-même dans toute sa matérialité sensible. Mais cette page blanche, que l'on dirait hallucinée au commencement du livre, rappelle étrangement un souvenir que Genet rapporte à deux reprises entre 1964 et 1975 :

[J]e ne sais pas pourquoi j'ai commencé d'écrire. Les raisons profondes je ne les connais pas. C'est peut-être celle-ci : la première fois que j'ai eu conscience des forces de l'écriture c'est quand j'ai envoyé une carte postale à une amie allemande qui se trouvait alors en Amérique. Je ne savais trop quoi lui dire. La face sur laquelle je devais écrire avait un aspect grumeleux blanc, un peu comme la neige, et c'est cette surface qui m'a fait évoquer une neige absente de la prison naturellement, évoquer Noël, et au lieu de lui parler de n'importe quoi, je lui ai parlé de la qualité du carton. C'est cela le déclic qui m'a permis d'écrire. Ce n'est sans doute pas le mobile, mais c'est ce qui m'a donné le premier goût de la liberté²⁴.

La scène originare de l'écriture est ici nommée : c'est au dos d'une carte postale, à l'envers de l'image, que tout a commencé. La première page que nous lisons dans *Un captif amoureux* fait écho au souvenir de la carte postale.

²³ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ J. Genet, « Entretien avec Madeleine Gobeil », *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 19. Voir dans le même ouvrage la reprise de cette anecdote dans l'« Entretien avec Hubert Fichte », p. 165.

Seulement l'acte d'écrire s'est déplacé, il est devenu politique, plus grave, plus urgent. Cette fois l'écriture mobilise le témoin, elle ne libère plus le prisonnier, elle interroge celui qui, toujours captif, écrit encore au moment où il va se souvenir. Si le carton grenu, « grumeleux blanc », offrait autrefois une certaine surface pour écrire, surface double du carton et de la neige absente, du blanc et de l'image qui est derrière, la première page du livre est marquée d'une écriture, chargée d'images qui semblent suspendre l'écriture elle-même entre le présent et l'ailleurs, cette surface et l'image (la neige) à laquelle elle renvoie et que l'écriture cherche à rejoindre.

Ce faisant, les questions se multiplient. Si la matière des choses nous assure de leur réalité tangible, sur quelle matière, sur quelle réalité la révolution palestinienne s'est-elle inscrite? Le simple fait de poser la question introduit le risque de voir la révolution se dissiper comme les images d'un rêve. De sorte que l'écrivain, suspendu à l'imaginaire du livre qu'il écrit, se demande s'il a lui-même rêvé en écrivant²⁵. De quoi s'agit-il? Si c'est un rêve, il ne concerne pas moins la révolution qui convoque le témoin et la vérité de son regard : écrire *Un*

²⁵ À cet égard, c'est la vérité du témoin qui est éprouvée par les matériaux de la fiction et les assemblages de la mémoire : « Les métamorphoses d'un fait en mots, signes, série de mots, séries de signes et de mots, sont d'autres faits qui ne restituent jamais le premier à partir duquel je vais transcrire. Cette vérité première je dois la dire afin de me mettre en garde moi-même. [...] Ce que je rapporte était peut-être aussi ce que j'ai vécu et pourtant différent car une continuité avait fondu le disparate de mon existence dans la continuité de la vie palestinienne, mais pas sans me laisser des aperçus, des traces, quelques fois des coupures avec ma vie antérieure, de sorte que les événements de celle-ci étaient si forts qu'à certains moments je devais m'en éveiller : je vivais un rêve, duquel je deviens le maître aujourd'hui, en reconstituant les images qu'on lit, en les assemblant. À ce point du reste que je me demande parfois si je n'ai pas vécu cette vie de telle façon que j'en ordonnerais les épisodes selon le désordre apparent des images du rêve. » (J. Genet, *Un captif amoureux*, op. cit., p. 416)

captif amoureux aura été pour Genet l'occasion de se demander ultimement si quelque chose de cette vérité pouvait encore rester dans l'espace du livre.

Car la révolution palestinienne renvoie aussi à l'écrivain les images de sa propre mémoire : l'écriture des signes qui auront été les siens, qu'il voit au milieu des gestes palestiniens. Si la scène politique est le lieu où le monde se perçoit dans l'exubérance du rêve et du fantasme, c'est aussi parce que le réel que l'on voudrait toucher d'un regard transparent, est toujours, en fin de compte, recouvert par le désir qui nous fait nous avancer vers lui, et dont l'écriture offrira le témoignage. Entendons le témoignage d'un désir, moins que celui des événements ; entendons le témoignage d'une perception aiguë des images, moins que celui de l'histoire qui s'écrit à travers elles.

Mais pour le témoin qui espère cependant « parler » de la réalité du drame palestinien, cette coïncidence entre l'immédiateté du regard et l'épaisseur de la mémoire est embarrassante.

Dans les livres et quand j'étais en prison, j'étais maître de mon imagination. J'étais maître de l'élément sur lequel je travaillais. Parce que c'était uniquement ma rêverie. Mais maintenant, je ne suis plus maître de ce que j'ai vu, je suis obligé de dire : j'ai vu des types ligotés, attachés, j'ai vu une dame avec des doigts coupés! Je suis obligé de me soumettre à un monde réel. Mais toujours avec des mots anciens, avec des mots qui sont les miens²⁶ .

²⁶ J. Genet, « Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada » (6-7 décembre 1983), *L'ennemi déclaré, op. cit.*, p. 279.

Singulière condition du témoin, dont le regard ne connaît d'autre mot pour se dire que ceux qui appartiennent à une œuvre que l'écrivain lui-même prétend avoir quittée. Comme si le regard n'avait d'autre poids que celui d'un langage déjà lourd des fantasmes qui supportent encore les agencements du désir. Singulier témoin, pour tout dire, dont le regard voit aussi *autre chose* que ce qui est devant lui, sinon l'image de ses propres souvenirs : « Autant avouer qu'en restant avec eux [les Palestiniens] je restais, et je ne sais pas comment, de quelle autre façon, le dire, dans mon propre souvenir. Par cette phrase peut-être enfantine je ne prétends pas avoir vécu et me souvenant d'elles, des vies antérieures, ma phrase dit aussi clairement que je le puis que la révolte palestinienne était parmi mes plus anciens souvenirs²⁷. »

Si l'image et le regard sont les grandes questions politiques du dernier Genet, au point que le regard est lui-même hypostasié dans la vision de la page blanche sur quoi il écrit, c'est bien parce que l'image est d'abord — malgré la critique des images — le site d'une vérité en acte. Mais quelle sorte de vérité? Une vérité sur quoi au juste? Et enfin une vérité pour qui? Ce sont ces questions qui caractérisent, me semble-t-il, le dernier livre de Genet. Le livre lui-même est ouvert sur cette énigme qui concerne le lieu de la vérité. De cette vérité dont il s'agit de témoigner : non pas la vérité des événements, non pas la réalité historique des souvenirs de l'écrivain, mais cette sorte de vérité en acte que l'écrivain pressent être sa vérité et qu'il retrouve au milieu de la révolution palestinienne. Quel est l'artifice : le blanc de la page ou la totalité des signes noirs? Quelle serait la seule lisibilité du réel : l'écriture des faits, le commentaire

²⁷ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 288.

de la révolution, ou le temps lui-même de la lisibilité, serré entre les mots de la langue? Comment passer de la blancheur aveuglante à la transparence du regard? Comment rendre le regard transparent à lui-même, si le livre est lui-même suspecté de masquer quelque chose, plus précisément de masquer qu'« *il n'y avait rien à voir ni à entendre* »?

Plus radicalement que nulle part ailleurs, il demeure que le livre s'ouvre sur ce « blanc » imaginaire, qui fait image, en ce que l'artifice se déploie sur l'écran que devient l'écriture elle-même : un artifice recouvert et défiguré par un autre artifice : dispositif du livre-écran — « œuvre d'apparence faussaire²⁸ » — destiné à faire écran.

Le poète, écrit Marie Redonnet, ne peut se passer du pouvoir de l'image, source de son chant. Mais dans une société tout entière dominée par l'image, où le monde ne nous apparaît plus qu'à travers des images, où le pouvoir lui-même se confond avec les images qu'il produit, la poésie telle que Genet la conçoit est remise en question d'elle-même. [...] Son vrai travail de poète va donc consister, secrètement, à inventer de livre en livre de nouvelles stratégies de démythification de l'image et de dévoilement de l'invisible du monde, occulté pas les images. C'est dans la façon, complexe et retorse, souvent ambiguë, qu'il a eu de déployer et de résoudre cette question de livre en livre, que se cache son acte politique le plus lucide, mais aussi le plus secret²⁹.

J'en reviens, par conséquent, à l'énoncé qui m'a précédemment arrêté : « Les images, on le sait, ont une double fonction, montrer et dissimuler. » Mais

²⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁹ M. Redonnet, « Jean Genet et la politique », *Genet*, Tours, Farrago-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 227.

montrer et dissimuler quoi? Ou plutôt montrer et dissimuler *comment*? Peut-on tirer de cet énoncé une proposition plus générale quant à la nature et à la « fonction » des images, de l'artifice si ce n'est de l'écran lui-même? Essayons de prendre les choses de plus loin, et peut-être aussi plus simplement. Qu'est-ce que Genet nous dit en fin de compte lorsqu'il écrit que toute image répond à la double fonction du montrer et du dissimuler? Qu'en est-il de cette duplicité de l'image qui montre et qui dissimule? Méfions-nous d'une opposition trop vite tranchée entre le visible et l'invisible, l'apparence (nécessairement fausse) et la vérité d'un au-delà des apparences. Parler d'une duplicité de l'image n'est pas forcément parler d'un dualisme métaphysique entre ce que l'image recouvre et l'invisible qui est derrière, entre ce que l'image *montre* et le *vide* qui est de l'autre côté. Bien sûr, « duplicité » doit être entendu dans le sens de « ce qui est double », voire « duplice ». Mais cette dualité est fondatrice des images : lorsque Genet dit que toute image montre et dissimule, que toute image remplit une double fonction — montrer et dissimuler —, il ne dit pas que le « montré » revient à l'image et que le « dissimulé » revient à l'envers de l'image. Il dit que l'image est à la fois l'un *et* l'autre : à la fois le montré *et* le dissimulé. Alors que l'image montre, elle dissimule ; alors que nous voyons, nous ne voyons pas ; ou encore : bien que nous ne voyions pas, nous voyons, malgré tout, quelque chose.

Ce qui, à vouloir prendre les choses plus simplement, est déjà beaucoup plus compliqué en fin de compte. Et d'ailleurs infiniment plus difficile à interroger : voir l'image, ce serait donc être frappé par la duplicité imaginaire d'une *image-écran* qui ne peut que montrer et dissimuler tout à la fois, c'est-à-dire *en même temps*. Or cette ambiguïté soutient ici une disposition stratégique. Évitions de réduire les enjeux à une vision banalement dichotomique de l'écran qui voudrait qu'il y ait le « montré » (qui ne serait que pure apparence et simulacre trompeur), et le « dissimulé » (qui serait l'*être* même qui se cache à l'envers des

choses visibles). On ne saurait comprendre l'écran, comme un objet biface, exposant au regard un montré et un dissimulé, un *avers* et un *envers*. Il s'agit plutôt, dit Genet, d'une « double fonction » qui nous renverrait à un fonctionnement ou à une propriété ; quelque chose sur quoi le regard ne peut jamais se fixer définitivement. Aussi devons-nous voir cette ambiguïté non pas comme une fastidieuse complexité, mais plutôt comme une véritable ouverture de champ quant aux rapports que le sujet entretient avec les images. Parler, en ce sens, d'une théorie de l'écran, ce serait donc au moins parler de cette ambiguïté devant une image qui montre *et* qui dissimule, une image qui fait écran *pour dissimuler* et une image qui fait écran *pour montrer*. C'est pourquoi cette thèse propose de penser l'image sur le mode de l'ambiguïté et de l'alternance (mais une alternance que je dirais symptomatique), entre ce que l'image montre et ce qu'elle dissimule, entre le lieu du « montrer » et l'événement du voir qui a lieu sur l'écran des images.

On comprendra que si la question du regard et des images est abordée directement, il ne s'agit pas pour autant de faire de l'image une thématique générale qu'il s'agirait de relever dans l'œuvre entière de Genet, et ce, même dans une perspective générale et englobante. Il faudrait ici rendre sensible une pensée inlassablement ouverte, sans refermer l'œuvre de l'écrivain sur une simple thématique qui risquerait de nous faire perdre de vue son véritable lieu d'élaboration qui est l'écriture, l'espace de la fiction romanesque, cinématographique et théâtrale. C'est pourquoi cette thèse voudrait témoigner d'un certain parcours de lecture, plus que d'une présentation de l'œuvre de Genet. À partir des enseignements de la psychanalyse qui me permettra, en m'appuyant sur Freud et Lacan, d'être attentif aux différences essentielles entre visible et visuel, regard et vision, image et représentation, cette thèse propose une réflexion critique sur la question de l'image, qui tend, à l'intérieur d'une

théorie du sujet, à se construire autour de deux instances que l'on retrouve étrangement nouées l'une à l'autre, à savoir le *motif de l'écran*, que j'ai commencé à circonscrire, et la *figure de la mère* sur laquelle se referme l'œuvre de l'écrivain. On verra comment, en effet, se tisse un fil imaginaire qui nous fait passer de la vision de l'écran, que j'aurai l'occasion de longuement commenter à propos du cinéma de Genet, jusqu'à la vision dernière de la Mère à l'Enfant dans *Un captif amoureux*. Qu'y a-t-il donc entre l'écran de cinéma et la mère, entre l'écran des images et cette image-écran qui s'impose à l'écrivain à la fin de sa vie ? À savoir, non pas quelles seraient les nombreuses figures de la mère, dans l'œuvre de Genet, mais plutôt comment la question de l'écran nous conduit à celle de la mère, et comment se noue au travers de cette question le problème de l'image. Si je parle d'emblée de la figure de la mère, il ne s'agit pas de nous précipiter sur cette figure, mais bien de la rejoindre par un certain détour qui consiste à interroger, décrire et commenter un regard qui trouve à se définir à partir du motif de l'écran. Or ce motif, nous l'aborderons sur deux plans. D'une part, en première partie, sur le plan de l'« écran imaginaire », au sens de l'*écran imaginé*, et lui-même saisi en image, et d'autre part, sur le plan de la specularité, quand le motif de l'écran plutôt que de montrer et dissimuler se pose en terme d'*écran-miroir*.

En dépit du fait que la question de l'image est inévitable pour tout lecteur de Genet, le problème de l'image cinématographique demeure, sauf exception, relativement en retrait des études critiques qui lui sont consacrées. D'autant plus qu'en général *Un chant d'amour*, que Genet réalise en 1950, ne semble pas vraiment figurer dans les études plus spécifiques qui accordent cependant une place prépondérante à la question de l'image. Aussi devons-nous commencer par nous étonner d'un certain désintérêt critique pour *Un chant d'amour*, comme si la question du cinéma ne s'intégrait pas vraiment à la lecture de l'œuvre, plus

encline à retourner aux romans et au théâtre, plus récemment aux textes politiques, comme si le seul film que Genet a réalisé n'était tout au plus qu'une œuvre de passage³⁰.

C'est qu'au cinéma la dimension de l'écran est absolument sensible, c'est le moins qu'on puisse dire, d'autant plus que l'écran n'obéit pas simplement à la dimension d'un objet qui cache, mais se définit d'emblée comme le lieu d'apparition des images. La première partie de la thèse porte essentiellement sur ce point. Par conséquent, le cinéma sera ici beaucoup plus qu'un simple passage, mais l'occasion de ressaisir une esthétique où l'image apparaît à l'écran, dans toute sa matérialité sensible. Ce dont il faudra tirer les conséquences (conditions d'apparition, conditions du regard, conditions de l'écran de cinéma lui-même, etc.) Cependant ce sera pour reprendre le problème du regard et de l'image sur un autre plan, complémentaire au premier. À savoir, qu'avec les conditions inévitables de la « socialité » qu'implique le théâtre, la dimension de l'autre y est d'autant plus préoccupante pour l'écrivain, qu'elle pose le problème de la specularité, du miroir et du reflet, que les romans et le cinéma préparaient en partie. Or le problème de la specularité en vient très vite à toucher au rapport du sujet à sa propre visibilité, à son propre *devenir objet* au regard de l'Autre. C'est ce que nous enseigne une lecture attentive des *Bonnes* qui offre à voir et à lire une comédie de l'aliénation, quand il s'agit pour les deux protagonistes de la pièce de s'arracher, littéralement, à la captation spéculaire par les seuls moyens de la langue.

³⁰ Ainsi l'ouvrage de Marie-Claude Hubert sur « l'esthétique de Jean Genet » se contente de mentionner *Un chant d'amour* dans un ouvrage pourtant consacré à l'« image ». M.-C. Hubert, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, « Esthétique », 1996.

Mais les ressources du langage offrent aussi de nouveaux pièges, en même temps que de nouvelles possibilités. Car ce rapport spéculaire, Genet lui-même n'a cessé de l'interroger sur la scène du fantasme que l'on voit se déployer de façon exemplaire dans les romans, et tout particulièrement dans le *Journal du voleur*. C'est que l'érotisme et la fiction romanesque ouvrent une scène intérieure et un espace d'énonciation où le regard est pris : l'Autre y est toujours déjà impliqué en tant qu'agent du regard qui fait du sujet un objet, un déchet. En ce sens, la honte, subie et voulue par le sujet, retournée en « gloire secrète », devenue nouveau masque de l'écrivain, ouvre la voie à une hantise de la transparence où l'image du moi perd sa fonction de masque pour toucher au réel du corps.

C'est parce que l'écran qui me masque au regard de l'Autre est toujours susceptible de se déchirer qu'on verra, dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, se multiplier le problème d'une identité unique, non différentielle qui introduit une crise de l'identité, de l'érotisme et de la fonction symbolique devant quoi il ne peut rien rester que le Même, si ce n'est le trou du sujet. C'est également sur ce point que la question du regard trouve, selon moi, à réactualiser le motif de l'écran et la figure de la mère. Le trou était déjà, en effet, symbolisé, figuré et problématisé dès le commencement dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, pour se projeter sur l'image définitive de la mère, dans *Un captif amoureux*, à la fois ombre-écran et cache du manque, mais aussi lieu d'image où le regard est à reconfigurer autour de sa propre énigme.

La thèse propose enfin de réfléchir sur ce nouage symptomatique entre ce qui advient à l'image dans *Notre-Dame-des-Fleurs* (que Genet nomme le « mystère du rien et du non »), et l'énigme spéculaire que devient la mère dans *Un captif amoureux*, (quand toute image « trouée », comme le décrit Genet, n'est jamais que le reflet de mon propre regard qui manque à l'image).

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉCRAN IMAGINAIRE

CHAPITRE 1

ÉCRANS DE CINÉMA

Première image

Cette thèse est née il y a longtemps, dans une salle de projection. Une image de cinéma est en partie responsable de ce qu'elle est devenue. C'est donc par le récit d'une impression cinématographique que j'aimerais commencer. Une impression? À la limite un accident visuel. C'était en 1996. Le film que nous allions voir était en mauvais état, au point où le projectionniste, nous avait-on prévenus, devait manipuler le ruban noir avec une infinie prudence, tant la bande de celluloïd était devenue cassante. La projection était donc jusqu'à un certain point risquée, le film fragile, et l'image à l'écran sans doute menacée. Du moins je le supposais, alors que derrière nous le projectionniste plaçait délicatement le ruban dans l'appareil et mettait le projecteur en marche. Les lumières s'éteignirent. Sur un mur, on put lire un générique grossièrement graffité à la craie : « Un chant d'amour par Jean Genet ». Puis, devant nous, une seconde image nous présentait *encore un mur*, dressé de long en large de l'écran : un pan de grisaille tachetée, corrodée, comme si le monde se réduisait à cette surface grise, un peu brouillée, qui s'allonge à l'écran ; simplement une paroi sans bord, vaguement poreuse, comme il en serait de la roche volcanique ou d'un corail calcifié.

Image pour le moins étonnante, mais en quoi? Devant ce mur, on hésite (tout juste avant que le gardien ne s'avance) à distinguer une surface en aplat ou une quasi-profondeur. Ce qui donne à cette image un aspect écrasé, aplati, étiré en long et en large de l'écran, mais sans véritable profondeur de champ si ce n'est, plus bas, une vague traînée blanche où l'on devine un trottoir. Malgré les détails de l'image, la perspective demeure incertaine, car ce mur qui n'apparaît qu'un temps semble occuper la surface entière de l'écran, jusqu'à en faire un espace ambigu et, par conséquent, un espace instable. Espace doublement ambigu, il me semble, parce que ce mur, vague opacité calcaire, est encore *moins qu'un mur* : plutôt un simple pan d'image filmée. Et, en même temps, c'est aussi *plus qu'un mur* : une image lumineuse, une étendue plane, une ambiguïté de lieu.

Après tout, se dit le spectateur, comme pour mieux arraisonner un sentiment de paradoxale instabilité, ce mur n'est tangible qu'en vertu de cette image que je sais être pure fragilité, minceur diaphane et surface d'écran ; mais voici que survient une seconde ambiguïté, car soudain l'image se met à tressauter par petites saccades, comme si la bobine était sur le point de s'emballer dans l'appareil. Et l'image du gardien qui s'avance sur le trottoir, le corps de l'acteur, bref, tout le film semble très léger, très fragile : un écran de lumière instable qui nous rappelle accidentellement que ce que nous voyons n'est jamais qu'un continu d'images qui flotte à la surface de l'écran. Tout cela semble se soumettre à la fragilité matérielle du film. Des images non seulement projetées, mais littéralement crachées à l'écran. Comme si on ne voyait plus seulement l'image, mais la projection de l'image : son immanence d'image crachée. Comme si les taches et les filins noirs qui criblaient la surface de l'écran, faisaient de l'image un écran de poussière envahi par sa propre matérialité visuelle. C'est que tout le film se trouvait rappelé à sa réalité d'image de cinéma.

Et cette impression s'est prolongée jusqu'à la fin de la projection, c'est-à-dire jusqu'au retour de l'image du mur qui termine *Un chant d'amour*, comme s'il n'y avait eu d'images que pour commencer et revenir là où mon œil s'était d'abord frappé.

On peut très bien ne pas s'attarder à la toute première image d'un film. Mais on peut aussi vouloir la retenir pour ce qu'elle présente à titre de première image. Ce qu'elle montre, ce qu'elle impose et ce qu'elle annonce. Au commencement, donc, était le mur. Belle façon d'entrer ici dans l'univers carcéral de la petite fable érotique imaginée par Genet. Au commencement était le mur, c'est-à-dire là où toute image peut avoir lieu, pour commencer. Si le spectateur de cinéma peut être comparé à l'esclave qui regarde l'ombre des simulacres sur les parois du monde sensible, nous voici, pourrait-on dire, devant l'image de la paroi elle-même! Il nous vient alors un étrange sentiment, car notre regard semble hésiter entre la vision de l'objet, un « mur », et la vision même de l'écran où l'image est frappée dans toute sa matérialité d'image sensible. Ce n'est encore qu'un sentiment, ou une intuition, mais une intuition déjà visuelle, déjà présentée au lieu de l'image. Que peut-on attendre de cette très courte et si éphémère impression cinématographique? De quoi cette impression est-elle faite? Que m'invite-t-elle à saisir?

Il ne s'agit pas de faire d'une lointaine impression visuelle le lieu d'une improbable révélation sur le sens de l'image cinématographique dans *Un chant d'amour*. Ce souvenir n'est pas un argument. Il ne présume en rien, du moins pas pour l'instant, des intentions esthétiques de Genet, mais il attire cependant mon attention (et c'est déjà beaucoup, il me semble) sur la réalité cinématographique des images. Le film n'est pas seulement cette « histoire » ou cette « fable » qui m'est racontée, mais il est aussi un lieu pour les images, une

manière d'en réaliser l'immanence et la matérialité. Il s'agit donc d'un certain lieu, et, par conséquent, il ne s'agit pas de n'importe quelles images.

Il va sans dire que si *l'homme ordinaire du cinéma*, comme l'appelle Jean-Louis Schefer, est « celui dont les objets de plaisir deviennent des objets de savoir, non l'inverse¹ », cette question demeure encore l'affaire de celui qui s'interroge au pied du mur. La première image n'est encore pour moi que la forme d'un instant, le souvenir d'une perception. Quelque chose que j'appellerais un *spontané visuel*, comme on parlerait, en photographie, d'un « instantané » obtenu par un temps d'exposition très court. Et c'est par-delà ce temps d'exposition que l'image me revient en mémoire. Mais il se peut que cet instant, que je tenais à rapporter ici, soit beaucoup plus qu'une simple impression. En effet, que j'aie été moi-même accidentellement rappelé à la réalité matérielle des images, et que cela se soit imposé à moi jusqu'à aujourd'hui, me permet, certes, de marquer ma dette envers cette impression évanescence que je retraduis ici ; mais c'est aussi une façon de poser à nouveau la question des images dans l'œuvre de Genet, en reconnaissant qu'à toute manifestation visuelle (que ce soit au cinéma ou ailleurs) doit se déduire l'expérience de notre propre position en tant que sujet du regard.

Le fait que les choses se posent en terme d'expérience appellerait une présentation phénoménologique de l'expérience elle-même, mais il me suffit de l'évoquer pour avancer une chose peut-être plus essentielle que l'expérience en

¹ J.-L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980, (quatrième de couverture).

question : à savoir, que Genet n'a sans doute pas été insensible à cette matérialité, à cette immanence des images à l'écran. Si le « soi-disant matérialisme obsessionnel » de Genet se métamorphose en « une sorte de mysticisme », comme le disait à son sujet l'écrivain japonais Yukio Mishima², c'est aussi parce que la sensibilité poétique de l'écrivain ne fait pas l'économie de la réalité matérielle des images : leur statut de *chose*. C'est ce que Genet nous dit lui-même devant les sculptures de Giacometti ; et la question de l'écran n'est peut-être pas étrangère à celle de la matière dont Genet fait toute la réalité des images de bronze dans l'atelier du sculpteur :

LUI : Vous les avez vues en plâtre... Vous vous les rappelez, en plâtre?

MOI : Oui.

LUI : Vous croyez qu'elles perdent, d'être en bronze?

MOI : Non. Pas du tout.

LUI : Vous croyez qu'elles gagnent?

J'hésite encore ici à prononcer la phrase qui dira le mieux mon sentiment :

MOI : Vous allez encore vous foutre de moi, mais j'ai une drôle d'impression. Je ne dirais pas qu'elles y gagnent, mais que c'est le bronze qui a gagné. Pour la première fois de sa vie le bronze vient de gagner. Vos femmes, c'est une victoire du bronze. Sur lui-même, peut-être.

LUI : Il faudrait que ce soit ça³.

² Y. Mishima, « Sur Jean Genet », trad. P. Polak, *Magazine littéraire*, n° 169, février 1981, p. 39.

³ J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 44-45.

Il arrive, en effet, que ce soit la matière qui gagne sur elle-même, par l'image. Comme une image au cinéma, dans une autre mesure, peut subitement se réduire à l'écran où elle est projetée. Mais jusqu'où cette intuition peut-elle nous conduire? Qu'est-ce que l'image peut bien révéler de l'écran, de la projection même? Et qu'est-ce que l'écran, à l'inverse, peut bien nous apprendre quant à la réalité matérielle des images? Qu'est-ce que l'image gagne d'être projetée à l'écran? Ou qu'est-ce qu'elle y perd? Il nous faudra remonter de plus loin pour formuler l'hypothèse de lecture qui se dessine derrière ces questions. Mais il fallait présenter tout de suite le problème dans sa réalité concrète, et je dirais dans son propre environnement visuel, là où le problème de l'image est d'abord une question adressée au regard, et le regard une question dressée devant l'image⁴.

Scénarios sans film

On en jugera par le petit fragment d'iconographie que représente *Un chant d'amour* dans l'œuvre de l'écrivain. Bien qu'il s'agisse du seul film qu'il ait

⁴ Cette thèse fait sans doute bien plus que simplement manifester un intérêt théorique pour les travaux de Didi-Huberman, dont je retiens non seulement une critique des théories du visible au profit d'une expérience du visuel, mais aussi complémentaiement une certaine posture devant la question des images : aborder l'image non pas de prime abord en fonction d'un appareillage conceptuel, mais d'emblée en interrogeant l'image depuis l'expérience des paradoxes et des ouvertures que le travail du visuel entame du lieu même de la visibilité. Ouvertures visuelles, donc, avant que d'être ouvertures critiques et savoir sur l'image. On comprendra plus loin que parler comme je le fais ici d'*images occlusives* ou d'*images-écrans*, se supporte à l'inverse de l'« image ouverte » selon Didi-Huberman. Voir, entre autres, G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007 ; *Id.*, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992 ; ainsi que *Id.*, *Devant l'image*, Paris, Minuit, « Critique », 1990.

réalisé, Genet a écrit au cours de sa vie de nombreux scénarios qui n'ont finalement jamais été tournés. À partir de 1947, on compte *La révolte des anges noirs*, *Le baigne*, qui devait succéder à *Un chant d'amour*, *Les rêves interdits* ou *L'autre versant du rêve*, qui a servi de trame à *Mademoiselle* de Tony Richardson, *Le bleu de l'œil*, plus tard intitulé *La nuit venue*, et enfin *Le langage de la muraille*⁵ que Genet abandonne à quelques jours du tournage, renonçant du même coup à un scénario de quatre cent cinquante-deux pages sur l'histoire de la colonie pénitentiaire de Mettray. Au milieu de cette somme impressionnante de scénarios abandonnés, on ne connaît en revanche aucun synopsis pour *Un chant d'amour*, court film expérimental qu'il tourne en quelques semaines entre les mois d'avril et juin 1950⁶.

Tel un éclat visuel, un lambeau de cinématographie, *Un chant d'amour* est pourtant le seul film que Genet ait terminé, mis à part le petit film amateur de trois minutes qu'il réalise avec Violette Leduc en octobre de la même année. Pour *Un chant d'amour*, on suppose tout au plus un « script mental », une ébauche de scénario, un appareil de notes dont il ne reste aujourd'hui que le

⁵ E. White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 592-594.

⁶ Sur *Un chant d'amour*, bien que rarement abordé par la critique, on doit mentionner l'ouvrage de J. Giles, *Un chant d'amour : le cinéma de Jean Genet* (1991), trad. F. Michaud, Paris, Macula, 1993. Cet ouvrage a l'avantage de fournir un découpage (approximatif) du film, un entretien avec le producteur Nico Papatakis, ainsi que des informations détaillées sur les nombreux projets cinématographiques de Genet, de même que sur les circonstances du tournage et la diffusion du film. Mais on se référera surtout à P.-A. Michaud, « Champs d'amour », publié dans le même ouvrage (p. 91-110) ; ainsi qu'à L. Oswald, « The perversion of I/Eye in *Un chant d'amour* », *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 97-114 ; voir aussi le commentaire pénétrant de F. Barbaro, « Les idoles et la distance », *Cahiers du cinéma*, no 435, septembre, 1990, p. 74-75 ; et S. Daney, « Un chant d'amour (Genet) », *Cahiers du cinéma*, no 264, février 1976, p. 60. (Repris dans l'édition française du livre de Jane Giles, *op. cit.*, p. 5-6.)

film. Or, en dépit de tout scénario substantiel, ce film n'en a pas moins été entièrement imaginé, réalisé et monté par Genet lui-même avec le soutien de Nico Papatakis — alors propriétaire de La rose rouge, un bar qui fut momentanément transformé en « bain » pour le tournage —, et le caméraman Jacques Natteau peut-être mieux connu pour avoir filmé *La bête humaine* de Renoir. Pour peu que l'existence d'une version écrite du scénario demeure incertaine et que le film semble avoir été réalisé en l'absence relative de tout synopsis détaillé⁷ — autrement dit rien qui ne présage une œuvre mûrie à dessein d'une écriture —, ce film, qui reprend le titre d'un poème publié en 1948, a donc un certain statut d'exception dans l'œuvre de Genet. Rapidement mis au rancart par Genet lui-même, puis radicalement dénié au profit de projets cinématographiques plus ambitieux qui n'aboutiront jamais, ce film n'est pas seulement « l'unique film de Jean Genet », c'est aussi un film qui s'inscrit de façon isolée au milieu de vestiges de scénarios qui demeurent sans films et sans images.

Réduite à la réalisation d'un unique film, on pourra sans doute se demander si l'expérience de Genet avec le cinéma fut concluante. Au dire de Genet lui-

⁷ « En 1964, Jonas Mekas demande à Nico Papatakis s'il existait un scénario d'*Un chant d'amour* ou si Genet avait travaillé à partir de notes. Il répondit : "Non, pas à ma connaissance. Il avait un scénario dans la tête. Il savait d'avance ce qu'il voulait faire, mais je ne pense pas qu'il ait écrit quoi que ce soit. Il tournait jour et nuit." [...] Cependant, Ginette Sénemaud [l'épouse de Lucien Sénemaud qui joue dans *Un chant d'amour*] affirme que Genet griffonnait sans cesse. Il paraît improbable que Genet ait réalisé *Un chant d'amour* sans avoir recours à des notes et/ou à un texte. La structure du film est solide et logique, ce qui va à l'encontre de toute notion d'improvisation ou d'image filmées au hasard. Pourtant on ne connaît à ce jour l'existence d'aucun scénario ni d'aucune note de travail. » (J. Giles, *Un chant d'amour : le cinéma de Jean Genet*, op. cit., p. 55-56)

même, elle ne l'est pas⁸. Mais en deçà de tout jugement esthétique sur ce qui aurait constitué un film « réussi » ou non, tout se passe comme si le cinéma avait bel et bien été un problème. Faire un film, réaliser l'image à l'écran, qu'est-ce que cela pouvait bien impliquer? Suffisait-il de simplement filmer des scènes évoquant l'univers du *Miracle de la rose*, ou est-ce que le cinéma ne devait pas confronter l'écrivain à d'autres nécessités inévitablement inhérentes à la nature de l'image cinématographique elle-même? Dans la hantise des contraintes et des difficultés, que devient le *champ imaginaire* auquel le romancier est habitué, quand les procédés techniques (plan, cadrage, montage, traitement spécifique du temps et de l'espace, etc.) permettent et exigent d'organiser l'image autrement que dans l'écriture romanesque ou théâtrale?

Montrer, ne pas dire

« Au cinéma, confiait un jour Genet à Ghyslain Uhry, il faut montrer, ne pas dire⁹. » Le film qu'il s'apprêtait à tourner à ce moment-là, *Le bleu de l'œil*, fut lui aussi abandonné alors que pas moins de quatre versions complètes du scénario aient été conçues¹⁰. Bien des cinéastes diront sans doute qu'il ne suffit

⁸ « L'esquisse d'une esquisse », c'est ainsi que Genet qualifiait son propre film en 1975 dans la lettre par laquelle il refusait le prix qu'on voulait lui attribuer sous prétexte qu'il s'agissait d'une œuvre ancienne et sans importance. Voir J. Genet, « Lettre ouverte à Michel Guy », *L'Humanité*, 13 août 1975, p. 6. Cette lettre est reproduite dans l'ouvrage de J. Giles. (*Ibid.*, p. 39-40)

⁹ « "Il faut montrer ne pas dire". Interview de Ghyslain Uhry », *Les nègres au Port de la Lune : Genet et les différences*, Bordeaux, C.D.N., Paris, La Différence, 1988, p. 229.

¹⁰ Voir G. Uhry, « Une saison fragile : autour d'un projet », *Genet*, Tours, Farrago-Musée des Beaux-Arts de Tours, *op. cit.*, p. 209-214.

pas de tourner un film sans paroles... sans dire... pour montrer. À l'inverse, on dira qu'il y a dans la parole au cinéma une certaine part de vision, un *montrer en puissance*, chez Resnais, par exemple, ou chez Duras. Mais l'énoncé (« il faut montrer, ne pas dire ») ne nous renvoie pas à une convention. La plupart des scénarios inachevés, dont justement *Le bleu de l'œil*, prévoyait du « texte », avec voix et dialogues, mais dans *Un chant d'amour*, et probablement pour des raisons strictement techniques à l'origine, la réalité du cinéma muet impliquait la réalisation d'un film sans paroles qui ne pouvait que déployer une syntaxe spécifique dans le silence des images. C'est pourquoi il ne s'agit pas de tabler sur une improbable revendication esthétique (« il faut montrer, ne pas dire »), mais il convient tout de même de prendre au sérieux cette exigence, eu égard à la rigueur fort astreignante que Genet avait coutume de s'imposer, au point de ne jamais pouvoir réaliser les films qu'il prévoyait pourtant sur des centaines de pages manuscrites. L'essentiel c'est qu'entre *dire* et *montrer*, l'un semble devoir être abandonné pour l'autre. Voilà déjà quelque chose sur quoi on peut s'interroger.

Renonçant à dire, on ne peut que laisser voir et donc laisser aux images tout le poids dont la parole se serait chargée pour faire apparaître les images elles-mêmes. De la part de Genet, qui semble-t-il se méfiait du cinéma parlant¹¹, qu'est-ce que cela pouvait bien impliquer que de montrer, et de laisser l'image apparaître sans dire? S'il faut montrer, enfin, comment en revanche ne pas dire malgré tout? Et surtout, comment montrer, seulement montrer, après qu'on ait déjà dit, déjà écrit, déjà construit dans la langue une iconographie spectaculaire

¹¹ *Ibid.*, p. 211.

nommée *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest*, *Journal du voleur*? Comment seulement montrer, après tout, alors qu'on a déjà tant montré et qu'il fallait justement dire, écrire, pour que le regard trouve la forme d'une énonciation dans l'espace du langage?

Il n'est certes pas difficile de reconnaître dans *Un chant d'amour* « un film de Jean Genet » en raison des images et des thèmes que l'on peut répertorier. « Dès les années quarante, dit Jane Giles, Genet a manifesté l'intérêt qu'il portait à l'expression cinématographique de ses idées. Bien plus, tout au long de sa vie et dans toute son œuvre quelque soit le médium utilisé — littérature, théâtre, film, radio — Genet a toujours eu recours aux mêmes images, structures, thèmes¹². » Cela semble bien constituer une évidence, mais une évidence insuffisante. Car il est aussi fort probable que Genet put se demander, à l'inverse, ce qui pouvait bien constituer l'essence des images au cinéma. À tout le moins leur *statut* en tant qu'images lumineuses, projetées au dehors. Tout simplement, parce que ces images ne forment pas un objet écrit, œuvré dans la langue, mais un objet *filmé*. Bien sûr, on peut sans aucun doute suivre le déroulement du film à travers une structure narrative qui rappelle la composition des romans, intercalant par les procédés du montage, plusieurs plans diégétiques orchestrés par des effets de collage, flash-back, gros plan, etc. C'est d'ailleurs ce qu'on nous a déjà invités à faire en évoquant une hypothétique « corruption des genres¹³ ». Ainsi, intercalée dans le livre de Jane Giles, la conversation entre

¹² J. Giles, *Un chant d'amour : le cinéma de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 43.

¹³ « Albert Dichy et Edmund White : Le corrupteur des genres », publié dans J. Giles. (*Ibid.*, p. 127-140)

Albert Dichy et Edmund White tourne essentiellement autour de comparaisons possibles et allusives entre les techniques du film et les techniques romanesques de Genet. On parle alors de « montage » dans *Pompes funèbres*, de « suspens » dans *Journal du voleur* et de « zoom » (!) dans *Notre-Dame-des-Fleurs*... Ce qui revient déjà, il me semble, à accorder bien peu d'intérêt pour les techniques en question, car ce type de comparaison repose sur le seul motif d'une prétendue analogie narrative, en fin de compte bêtement mimétique, alors qu'il faudrait plutôt se demander, il me semble, ce que le film peut éventuellement *réaliser* à l'écran — en insistant sur ce « réaliser » qui sous-entend la matérialisation, l'effectivité, bref le *devenir réalité* des images au cinéma. Aussi, ces analogies entre procédés filmiques et procédés romanesques me semblent triviales et abusives, car se donner comme exigence de montrer, et surtout, se donner comme contrainte de ne pas dire, suffit déjà à indiquer une prise de distance à l'égard des modalités strictement énonciatives de la représentation.

Par conséquent, ne vaudrait-il pas mieux partir de l'idée que *faire du cinéma* c'était déjà faire *autre chose*? Ce qui n'exclut en rien qu'il y ait chez Genet un « imaginaire du cinéma ». Cependant, bien qu'on puisse percevoir aisément dans les récits des emprunts à la structure filmique, comme d'ailleurs chez tant d'écrivains aujourd'hui, dire que dans *Un chant d'amour*, Genet fait la même chose que dans ses romans et, inversement, que la scène romanesque se signale par les mêmes « moyens », les mêmes « effets », c'est encore ne rien dire. Ni du film ni d'ailleurs du roman, en tant que l'un et l'autre appartiennent à des sphères de réalisation différentes. C'est ramener *Un chant d'amour* à une compréhension circulaire de l'œuvre en réduisant les images à des « thèmes » et en simplifiant la structure en fonction d'une poétique générale qui ne peut que laisser à distance la réalité même, c'est-à-dire la *réalité physique* des images cinématographiques. Or c'est cette réalité des images — le fait qu'il ne s'agisse

plus justement d'images écrites, intériorisées dans la parole, mais filmées, transposées à l'écran — qui traduit le mieux, selon moi, le problème des images au cinéma. Parler d'une analogie entre les genres, même si les genres sont essentiellement « corrompus », c'est surtout ne rien penser de ce moment « cinéma » qui s'est concrétisé avec *Un chant d'amour*, sinon en répliant la lecture du film sur des catégories générales qui ne tiennent pas compte de la spécificité des moyens en cause. Il faudrait, bien au contraire, partir du fait que le « médium », pour reprendre l'expression de Giles, n'est jamais indifférent à Genet, et que les images par conséquent ne sauraient y être les « mêmes images ». Ne serait-ce qu'en prenant au sérieux l'énoncé emblématique de McLuhan, qui disait, dans un tout autre contexte, que le médium *est* le message, pour reconnaître qu'avant même de parler de forme ou de structure, la nature du médium participe du sens et de son processus. C'est bien plutôt parce que le médium, en tant qu'il est toujours pour Genet de l'ordre de la « chose », voire de la matière — comme le grain de la carte postale ou la page blanche d'écriture sur laquelle s'ouvre *Un captif amoureux* — qu'il ne saurait être inconsistant ni abstrait, jamais totalement transparent à lui-même, et qu'il tend, comme médium, à *s'imaginariser* et à faire image. Aussi, pour peu que nous allions au bout de cette intuition, ce qui fait image, c'est sans doute le cadrage, le montage, l'ensemble du dispositif cinématographique, mais ce peut être aussi l'écran de cinéma lui-même, l'image lumineuse projetée à l'écran, parce que c'est *là* — et concrètement nulle part ailleurs — que l'image a lieu et qu'elle se réalise dans un espace de visibilité qui lui est propre.

« Montrer, ne pas dire », bien que cette exigence se soit formulée des années après *Un chant d'amour*, rappelle au moins que l'image au cinéma n'appartient ni au registre d'une parole souveraine, littéraire, ni à la théâtralité de la scène. L'image au cinéma ne saurait être « littérature », elle ne saurait être non plus du

« théâtre » simplement filmé. C'est pourquoi l'expérience de Genet, qu'elle ait été esthétiquement concluante ou non, doit d'abord être envisagée sous l'angle d'un problème plus vaste qui consiste à se demander en quoi le tournage d'*Un chant d'amour* a pu jouer comme un moment d'exception. Il faudrait donc tenter d'imaginer un instant comment la question du regard se serait forcément imposée en raison même du dispositif cinématographique et des effets que ce dispositif entraîne inmanquablement. En dépit d'une apparente analogie entre le film et les images, que l'on retrouve ailleurs dans les romans qui précèdent, il faudrait enfin tenter une lecture du film pour lui-même ; quand celui-ci ne repose pas sur une « écriture », comme en témoigne l'absence de scénario pour le tournage d'*Un chant d'amour*, mais sur la prise en compte de l'image cinématographique elle-même.

Et si « l'unique film de Jean Genet » était autre chose qu'un divertissement érotique destiné, comme Genet le disait lui-même, à un public de riches amateurs? Et si, sous la forme de l'ébauche et par-devers le projet lui-même, ce film s'était chargé malgré tout d'une interrogation plus profonde? Et si *Un chant d'amour* nous permettait de réfléchir un peu plus sur le cinéma, le regard, l'image à l'écran?

L'imagination du désir

Si l'esthétique de Genet se caractérise par la recherche qu'elle s'impose à elle-même, recherche qui consiste à énoncer ses propres lois, ses propres conditions de possibilité et ses propres moments de crise, on ne peut qu'être sensible à ce qui, au moyen du cinéma, risquait précisément de compromettre cette recherche, à tout le moins de la détourner, de la rendre insuffisante,

dérisoire ou décevante. Car, si on pense au traitement des scènes érotiques inlassablement déployées dans les romans qui précèdent, on peut déjà dire que la caméra produit une autre expérience visuelle : elle enchaîne autrement, elle montre autrement, elle fait voir autrement.

Ce qui suffit à isoler, me semble-t-il, l'état d'exception dans lequel se maintient le trop bref moment de cinéma qui semble vouloir prendre forme en 1950. D'ailleurs, Genet n'avait-il pas confié à Sartre que « [l]es mots d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire écrite pour des lecteurs, ne sont [...] susceptibles d'aucune transcription visuelle¹⁴ »? Ce faisant, n'était-ce pas déjà condamner d'avance toute transcription cinématographique d'une œuvre littéraire, d'une scène nommée, engendrée par l'écriture? Plus encore, n'était-ce pas déclarer que le cinéma ne serait jamais pour lui susceptible d'autoriser une quelconque transposition du roman au cinéma? « Souvent il a blâmé devant moi les écrivains qui laissaient adapter leurs œuvres au cinéma ou au théâtre [...] Il m'a fait remarquer que l'admirable récit du *Miracle de la rose*, où les chaînes d'Harcamone fleurissent, se changerait en une suite d'images grotesques si on le "visualisait" sur l'écran¹⁵. »

On peut se demander pourquoi entretenir une telle méfiance à l'égard du cinéma. Pourquoi, après tout, n'y aurait-il pas de miracle à l'écran, sinon pour se dégonfler dans une image grotesque? Qu'est-ce donc que le cinéma risque de faire perdre à l'image? Osons une réponse : peut-être qu'au cinéma l'image est

¹⁴ Rapporté par J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 476.

¹⁵ *Idem*.

moins susceptible d'être accueillie comme un bouleversement intérieur, alors que c'est précisément ce bouleversement qu'il faut dire pour qu'advienne le sujet du regard. Dans l'espace du roman, il fallait plutôt préserver la rigueur de la lettre, l'écriture de l'image, la visualité du miracle, mais toujours dans la langue. Peut-être pour ne pas perdre l'image elle-même, ou peut-être pour ne pas perdre le miracle — après tout, on peut fort bien imaginer avec Genet que l'écriture est aussi une façon de garder captives les images. Mais je dirais aussi qu'il s'agit de ne pas perdre non plus le procès même du regard qu'il s'agit d'inscrire à la place de l'image. Car dans les romans, ce n'est pas tant l'image qu'il faut montrer, que la possibilité de dire ce qui se déroule dans le champ du regard.

Il revient aux premiers romans de devoir dire une *exclusion* qui est aussi un espace d'*exception*. Cela peut prendre tous les visages de l'écriture carcérale, mais cette exception traduit en même temps la solitude du sujet devant les manifestations extraordinaires des images. Dans cet univers clos, les choses ont une autre signification, comme Genet le dit lui-même : le jeu des significations est aussi une mise en scène où les images écrites et déployées à même l'énonciation n'ont d'autre lieu que celui de la rêverie intérieure qui se veut libre de toute nécessité de communiquer une image au dehors¹⁶. C'est que, chez

¹⁶ « Je vis dans un univers si bien clos, dont l'atmosphère est épaisse vu par mes souvenirs des bagnes, par mes rêves de galères, et par la présence des détenus : assassins cambrioleurs, bandits, que je n'ai pas de communication avec le monde habituel ou, quand je l'aperçois, ce que j'en vois est déformé par l'épaisseur de cette ouate où je me déplace avec peine. Chaque objet de votre monde a pour moi un autre sens que pour vous. Je rapporte tout à mon système où les choses ont une signification infernale [...] » (J. Genet, *Miracle de la rose* (1946), *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 286-287)

Genet, l'isolement carcéral du narrateur coïncide avec la revendication d'une « conscience opérante du sujet de l'énonciation » pour parler comme Kristeva¹⁷. Au sujet en procès se superpose l'invention d'un sujet du regard absolument *seul* dans l'espace du fantasme. Si au cinéma la destination du récit ne concerne personne, c'est d'abord parce que la scène du roman consiste à faire de « moi » le destinataire des images, en me faisant un spectateur d'exception, unique, isolé, éprouvé lui-même par l'énigme des images. Le « moi » dont il s'agit ici n'en est que plus travaillé, construit, placé, disposé, représenté et montré. Il est une posture d'énonciation qui se soutient d'un « Je » d'écriture, au milieu de la scène qui est décrite, en même temps que le travail de la langue devient la condition de son apparition¹⁸.

L'écriture donnerait ainsi à lire la construction imaginaire d'un représentant du sujet, « moi », qui, au travers de la langue, dit éprouver autant les modalités d'apparition de l'image que ses effets, et sa miraculeuse réception dans un corps

¹⁷ J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1977, p. 156.

¹⁸ La psychanalyse nous permet de distinguer « sujet de l'énonciation » et « fonction imaginaire du moi » dans la mesure où elle entend souligner une différence essentielle entre la performativité du *dire*, où le sujet passe et se ponctue comme « je » au travers de sa propre inscription (nous suivons en cela la définition du « sujet de l'énonciation » selon É. Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 258-266), et la fixation d'une image en tant que c'est « moi » qui est *figuré* dans cet espace ouvert par la parole. Entendre ici non pas le « moi », selon le premier Freud, qui devait s'adapter aux impératifs de la réalité, mais le « moi » susceptible de défier la réalité même dans ses multiples effets de projection, d'identification et de réification au lieu des images fictives qui le constituent. En ce sens, c'est le *moi*, et non le *je*, qui se prête aux représentations imaginaires du fantasme parce qu'il est le lieu de l'imaginaire, c'est-à-dire le lieu même de la projection d'une image qui se soutient comme effigie, emblème, ressemblance idéale. « Sans doute, dit Lacan, le vrai *je* n'est pas moi [...] Il est autre chose — un objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet. Littéralement, le moi est un objet — un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction imaginaire. » (J. Lacan, *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1978, p. 60)

écrit, imaginé, fantasmé qui s'ouvre à la fascination pour mieux s'émouvoir. Aussi, la question porte moins sur « ce que je vois », que sur « ce qu'il advient de moi lorsque je vois ». Où suis-je lorsque je vois? En quoi suis-je modifié par ce que je vois? Et surtout, que peut mon regard? Cette iconographie amoureuse (mais quelle iconographie ne l'est pas?) serait donc le lieu d'une érotique visuelle élaborée, construite, structurée dans l'énonciation, alors que le regard est tributaire du *raconté* et, par conséquent, construit à même le corps du récit. Voir, ce sera déplier une scène, un lieu, un scénario fantasmatique par où le sujet amoureux accède à son propre rôle. Aussi, la question du regard est d'abord la question que le sujet se pose à lui-même, devant l'image, et tel que « moi » je me représente sur la scène. Écrire, c'est éprouver le sens de cette question et en interroger la portée au cœur de la fiction.

Reportons-nous justement à la scène du *Miracle de la rose*, évoquée plus haut, où l'écrivain raconte la procession solennelle du condamné à mort. L'apparition d'Harcamone est d'abord précédée par un « fait bref », que Genet décrit à peine, pour commenter plutôt la fonction même de l'écriture à l'égard de la scène. On peut isoler, d'emblée, la fonction d'un *raconté* qui vise à poursuivre l'instant même de l'apparition : le « manège » d'un gosse trop vite aperçu ; et en même temps la fonction d'un ennui, d'une lassitude, du fait même de l'écriture qui ne cesse d'en rater l'instant.

Pour arriver à se faire enchaîner à lui, il s'était livré à un manège qui me rendit jaloux du mac et du gosse, et qui m'inquiète encore, et m'attire par un mystère profond, déchirant un voile par où j'ai un aperçu lumineux et, depuis, lors des heures ternes, je rabâche ce souvenir dans

ma prison, mais je n'approfondis rien. Je peux imaginer ce qu'ils firent, se dirent, complotèrent pour plus tard, monter une vie très longue à leurs amours, je suis vite lassé. Développer ce fait bref : la manœuvre de l'enfant et son entrée dans la petite cellule — n'ajoute rien à sa connaissance, détruit plutôt le charme de la fulgurante manœuvre¹⁹.

Ce qui n'empêche pas l'écriture d'*avoir lieu*, si je puis dire, et de se déployer sur des centaines de pages à l'intérieur des limites du dicible : « Ai-je dit tout ce qu'il fallait dire de cette aventure? demande Genet à la fin du roman. Si je quitte ce livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible²⁰. » C'est donc dans l'espace du dicible que la vision peut avoir lieu. Bien entendu l'écriture n'en détermine pas moins une « optique ». *Opsis*, en grec, rappelle Gérard Simon, « désigne à la fois l'aspect de ce qu'on voit, le fait de voir, l'organe de la vision, et le spectre d'un mort ou l'apparition d'un dieu qui se donne à voir²¹ ». Un dieu passe, il se montre, c'est une épiphanie. En ce sens, il se peut que la sidération repose sur une loi très simple, mais exigeante, à savoir que c'est la vitesse d'apparition qui sera condition de l'épiphanie. Comment, en combien de temps, une image devient-elle visible? Et combien de temps faut-il pour qu'elle disparaisse, pour la surprendre dans le temps de sa disparition?

Ainsi la beauté du visage d'Harcamone m'éclairait quand il passait très vite et, à l'observer longtemps, en détail, ce visage s'éteignait. Certains actes nous éblouissent, éclairent des reliefs confus, si notre œil a l'habileté de les voir en vitesse, car la beauté de la chose vivante ne peut

¹⁹ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 227-228.

²⁰ *Ibid.*, p. 469.

²¹ G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, « Des travaux », 1988, p. 27.

être saisie que lors d'un instant très bref. La poursuivre durant ses changements nous amène inévitablement au moment qu'elle cesse, ne pouvant durer toute une vie. Et l'analyser, c'est-à-dire la poursuivre dans le temps avec la vue et l'imagination, c'est nous la faire saisir dans son cours descendant, puisque à partir de l'instant merveilleux qu'elle se révéla, elle devient de moins en moins intense. J'ai perdu le visage de ce gosse²².

L'amant qui est au centre de cette iconographie est toujours déjà perdu, l'écriture ne cesse d'en retracer le visage, en même temps que la poésie, qui l'évoque, ne va cesser de le perdre. Or, chez Genet, il y aurait au moins deux façons de perdre à nouveau ce qui a déjà été perdu. On peut perdre l'image de l'amant en le recouvrant dans les plis du poème, dans la surenchère baroque, dont la fin est moins une allégorie du dieu que la démonstration de la plasticité du signe²³. Ainsi, dans *Le condamné à mort*, souvent considéré comme le premier texte de Genet, bien qu'il semble que l'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs* le précède, du moins en partie²⁴, le lecteur a très tôt l'impression que la poésie échoue à toucher l'objet du désir que l'écriture ne cesse de parer et de recouvrir, comme si l'écrivain s'employait de trop près à une volonté de style où le corps de l'amant, corps de stylisation métaphorique de l'assassin en « roi tragique » ou en « spectre mâle²⁵ », se voit littéralement enveloppé dans les filets

²² J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 228.

²³ Voir, sur ce point, le chapitre « Artifice et parure : le style factice » dans N. Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, XYZ, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « Théorie et littérature », 2001, p. 47-67.

²⁴ Voir A. Dichy et P. Fouché, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1988, p. 199.

²⁵ J. Genet, *Le condamné à mort* (1942), *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 218.

d'une textualité amoureuse, mais factice. La poésie fait du texte une œuvre d'orfèvre, sans que le corps aimé ne puisse jamais s'incarner à l'écriture. En ce sens, la poésie ne réussit pas vraiment une incarnation de l'objet d'amour, mais devient l'indice de son absence. Ce sera le constat de Genet lui-même dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : « Mon esprit continue de produire de belles chimères, mais jusqu'aujourd'hui aucune d'elles n'a pris corps. Jamais. Pas une fois²⁶. »

Mais on peut aussi perdre l'image de l'amant en le poursuivant dans le temps de sa propre diction poétique, laquelle ne réussit jamais à attraper l'instant amoureux, qui n'est qu'un instant de sidération²⁷. Il se peut qu'en lisant Genet nous soyons conduits à cette double difficulté : premièrement, l'écriture ne peut qu'être en retard sur les instants visuels que l'écrivain tente de ressaisir en les traduisant dans un temps verbal qui est aussi le temps d'un *après-coup*, bref un temps fait aussi pour réinventer le regard à partir de cette vie passée, donnée pour légendaire et finalement emportée sur les lieux imaginaires d'une vie hallucinée ; deuxièmement, le roman est le recours donné au désir pour retrouver une temporalité insaisissable qui est à l'origine des images rêvées sur la scène du fantasme. Comme l'écrit Jean-Michel Rabaté, nous sommes devant une œuvre « qui met en place, d'elle-même, le thème de la fascination, et qui tient toujours

²⁶ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 63.

²⁷ Temps de la diction poétique qui n'est jamais qu'un jeu devant ce qui disparaît et que le regard lui-même ne saurait attraper : « Était-il vrai que des philosophes doutassent de l'existence des choses qui sont derrière eux? Comment surprendre le secret de la disparition des choses? En se retournant très vite? Non. Mais plus vite? Plus vite que tout? Je tentai un regard derrière moi. J'épiai. Je tournai l'œil et la tête, prêt à... Non, c'était inutile. Les choses ne sont jamais en défaut. Il faudrait tourner sur soi avec la vitesse d'une hélice d'avion. On s'apercevrait alors que les choses ont disparu, et soi-même avec elles. Je cessai de jouer. » J. Genet, *Pompes funèbres* (1947), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1953, p. 37.

compte de la vitesse de sidération nécessaire à l'accomplissement de la fascination²⁸. » Alors que le sujet est lui-même captivé par l'image, la « vision » ne se réalise que dans l'expérience d'une temporalité qui provient du temps que prend l'image pour se manifester au désir, c'est-à-dire *très vite*. Confronté à l'image cinématographique dont les lois matérielles redéfinissent un temps d'apparition hétérogène au sujet, écrire le regard c'est d'abord écrire le « choc » par lequel je suis frappé par la beauté, en faire une théorie de la vitesse, et saisir à partir de là ce qui me livre à l'instant de la fascination²⁹. La passion de l'image est ici passion de dire un instant d'image, plus que de décrire l'image elle-même ; et, dans le même mouvement, il s'agit de dire ce dont je suis toujours, par elle, dépossédé. « De mes yeux où mes doigts s'enfonçaient sortent encore, quand je les touche, des images dont la succession était si rapide qu'il m'était presque impossible de donner un nom à chacune. Je n'avais pas le temps³⁰. »

²⁸ J.-M. Rabaté, « Jean Genet : La position du Franc-tireur », *L'Esprit Créateur*, vol. 35, n° 1, printemps 1995, p. 31.

²⁹ On peut mettre en perspective cette exigence devant ce qui *apparaît-disparaît* sur une scène rêvée, imaginée, vis-à-vis des mêmes exigences devenues irréalisables au théâtre : « Quelquefois certains acteurs restent en scène trop longtemps. Un des seuls mots du jargon du théâtre que j'aie retenus — mais bien retenus — c'est celui-ci : ils s'étaient. L'acteur doit agir vite, même dans sa lenteur, mais sa vitesse, fulgurante, étonnera. Elle et son jeu le rendront si beau que lorsqu'il sera happé par le vide des coulisses, les spectateurs éprouveront une grande tristesse, une sorte de regret : ils auront vu surgir et passer un météore. Un pareil jeu fera vivre l'acteur et la pièce. Donc : apparaître, scintiller, et comme mourir. » J. Genet, *Lettres à Roger Blin* (1967), *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 248. On comprend pourquoi Genet devait se tourner un moment vers le cirque, ne serait-ce que parce que la mort possible (mais réelle) du funambule y est présente et toujours rappelée sur le fil d'une apparition *en équilibre*. Voir J. Genet, *Le funambule* (1958), *Œuvres complètes*, vol. V, *op. cit.*, p. 9-27.

³⁰ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 457.

Mais cela revient aussi, dans l'espace du récit, à déplier une scène, un lieu, un scénario fantasmatique par où le sujet accède à son propre rôle. C'est parce qu'une image est fulgurante qu'on revient au récit pour s'en donner le temps. C'est parce qu'un instant d'apparition a toujours eu lieu trop rapidement qu'il s'agit de lui donner lieu, encore, dans le temps du récit. Donner le temps, donner le lieu, ce serait dire la fascination pour mieux démonter les mécanismes de l'apparition. Telle serait peut-être ultimement, à cet égard, la fonction même de la fiction littéraire. Plus que l'image, c'est le regard lui-même dans son acte qu'il s'agit de faire advenir au langage. Il s'agit de *dire* pour s'assurer que l'image n'apparaît pas autrement qu'en passant par un travail de subjectivation de la vision qui est l'écriture de la scène elle-même.

Dans la scène de sidération qui est évoquée plus haut — un fait bref à peine développé autour du visage d'un gosse —; le narrateur demeurait *en plan* devant une scène à laquelle il n'avait participé qu'en tant que spectateur accidentel, alors qu'à l'inverse il s'agit de devenir un spectateur nécessaire à l'apparition de l'image. Or, en suivant Genet, qui cherche justement à définir la particularité de son regard, la description de la scène consiste d'abord à se produire comme un *agent* de l'apparition elle-même. Il *voit*, c'est-à-dire qu'il *attend de voir*, il annonce le miracle pour se remplir de sa pleine apparition qui n'est jamais que l'effet de son attente et de sa pleine disposition à l'image³¹.

³¹ Sartre avait compris que cette *disposition* à l'image se bute à l'altérité du lecteur, qui n'est justement pas celui pour qui ces images se réalisent. C'est pourquoi, en définitive, la poésie de Genet demeure tout de même du registre de l'« irréalizable » : « Née dans les mots, l'émotion est emportée par eux "comme un toxique par la purge", elle continue avec eux et en eux son mouvement, avec une vitesse folle et laisse le poète sur place, vidé. Ce qu'il allait ressentir s'est épuisé dans l'acte cérémonieux de la *nomination* ; à présent c'est aux Autres de le ressentir en ses

Je le savais là, et j'étais plein d'espoir et de crainte, quand j'eus le privilège d'une de ses apparitions. [...] Je reçus un tel choc que je ne sais s'il me fut porté par son changement de beauté ou par le fait que j'étais soudain mis en face de l'être exceptionnel dont l'histoire n'était familière qu'à la chambre bien gardée de mes prunelles, et je me trouvais dans la situation de la sorcière qui appelle depuis longtemps le prodige, vit dans son attente, reconnaît les signes qui l'annoncent et, tout à coup, le voit dressé en face d'elle et — ceci plus troublant encore — le voit tel qu'elle l'avait annoncé. Il est la preuve de sa puissance, de sa grâce, car la chair est encore le moyen le plus évident de certitude. Harcamone « m'apparaissait » [...] Je sentais, dans toutes mes veines, que le miracle était en marche. Mais la ferveur de notre admiration avec la charge de sainteté qui pesait sur la chaîne serrant ses poignets — ses cheveux ayant eu le temps de pousser, leurs boucles s'embrouillaient sur son front avec la cruauté savante des torsades de la couronne d'épines — firent cette chaîne se transformer sous nos yeux à peine surpris, en une guirlande de roses blanches. La transformation commença au poignet gauche qu'elle entourait d'un bracelet de fleurs et continua le long de la chaîne, de maille en maille, jusqu'au poignet droit. Harcamone avançait toujours, insoucieux du prodige. Les gâfes ne voyaient rien d'anormal. Je tenais à cet instant la paire de ciseaux avec laquelle, chaque mois, on nous permet, à tour de rôle, de nous couper les ongles des pieds et des mains. J'étais donc déchaussé. Le même mouvement que font les fidèles fanatiques pour saisir le pan d'un manteau et le baiser, je le fis. J'avançai de deux pas, le corps penché en

lieu et place : pas plus que nous, Genet ne peut *voir* un forçat sous les aspects d'une rose. Il present qu'il *va* le voir, qu'il *pourrait* le voir et sa vision cristallise dans les mots. » (J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 476) Cependant, l'écriture n'en est pas moins un lieu d'élaboration de l'image dans un espace d'énonciation spécifique qui implique le sujet du regard. En ce sens, Genet préserve tout de même une part de la réalisation fictionnelle de l'image, en ce qu'elle est une image qui s'adresse à lui. Nous verrons plus loin qu'à l'altérité du lecteur se substitue au cinéma l'altérité du spectateur pour qui les images du film risquent de ne jamais se *réaliser* parce qu'elles ne passent plus par l'opération magnifiante de la poésie qui assurait un travail de subjectivation de la vision.

avant, les ciseaux à la main, et je coupai la plus belle rose qui pendait à une tige souple, tout près de son poignet gauche³².

Il serait tentant de parler ici, tout de même, de la « cinétique » du miracle, tant celui-ci y est présenté dans le mouvement de son apparition : « le miracle de la chaîne est une chaîne de miracles, qui consistent dans la continuation aussi bien que dans la transfiguration, dans l'enchaînement des roses aussi bien que dans l'épanouissement de la chaîne », dit Mairéad Hanrahan³³ ; « le miracle consiste *dans la dynamique elle-même*³⁴ ». Ce faisant, l'énonciation de l'attente, du désir et de l'apparition elle-même que l'on dit voir, comme un « miracle en marche », ne réduit jamais l'image à un simple « visible », mais traduit l'émergence d'un « visuel » où le sujet de l'écriture est nécessairement *en acte* dans le fait même de l'écrire³⁵. C'est pourquoi le scénario visuel, qui est déployé à travers une scène comme celle d'Harcamone, n'est jamais que le lieu d'une véritable performativité visuelle, dont le sujet de l'énonciation est l'agent. On remarque que la scène est aussi un moment où le récit prend en charge le temps

³² J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 232-234.

³³ M. Hanrahan, « Le miracle de la chaîne », *Lire Genet : une poétique de la différence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Espace littéraire », 1997, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ Dans un ouvrage sur les rapports entre psychanalyse et cinéma, Patrick Lacoste remarque très justement que le travail du « visuel » dans les dramatisations du sujet (récit de rêve, scène originaire, fantasme, etc.) oppose à l'arrêt sur image le mouvement inhérent à la production de la scène elle-même. « L'appareil psychique fonctionne en produisant des "scènes", plus qu'en s'arrêtant sur l'image, le mouvement est inhérent à sa productivité. » P. Lacoste, *L'étrange cas du Professeur M. : psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990, p. 206.

de l'apparition pour non seulement décrire le « miracle », mais se saisir de la scène, pour y apparaître soi-même, et être vu par l'apparition du dieu : « Pendant un instant d'apparition très court, je me trouvais un genou en terre devant mon idole qui tremblait d'horreur, ou de honte, ou d'amour, en me regardant comme si elle m'eût reconnu, ou seulement comme si Harcamone eût reconnu Genet³⁶ [...] » Voir revient donc à *être vu*, dans l'imminence d'une image qui apparaît telle qu'éprouvée « en moi », et dont personne, ni les gâfes ni Harcamone, ne perçoit la présence.

Dans *Pompes funèbres*, il s'agit non pas de voir le miracle, mais de continuer de regarder pour que le miracle se produise ; et c'est le corps du narrateur-spectateur qui va agir comme une réponse à l'image dans le déploiement même de la scène qui est racontée. Durant la libération de Paris, dans un cinéma où sont projetées les actualités, le narrateur, « Jean Genet », découvre les mouvements de foules des spectateurs enivrés par des images montrant la déroute et l'humiliation d'un jeune milicien français. *Pompes funèbres*, qui n'est pas un roman sur le deuil, mais le travail d'un deuil en acte — un deuil qui passe par l'écriture même du récit —, nous propose l'opération suivante : à l'amant tué sur les barricades (Jean Decarnin à qui le roman est dédié), on offrira un assassin dont l'image à l'écran serait le signe de mon amour, en même temps que le reposoir de ma douleur. Pourquoi, en effet, ne pas décharger mon amour de l'amant perdu, sur l'amour renouvelé pour son assassin que j'imagine, l'espace d'un instant, être ce jeune milicien français aperçu à l'écran? La chose, donc, se déroule dans une salle de cinéma. Au public qui rit

³⁶ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 234.

devant l'image du jeune milicien, le narrateur va inventer, en s'opposant à la salle, *Riton*. « Je ne hais pas Jean. Je veux aimer Riton. (Je ne puis dire pourquoi, *spontanément*, j'appelle Riton ce jeune milicien inconnu³⁷.) »

Ma haine pour le milicien était si forte, si belle, qu'elle équivalait au plus solide amour. C'était lui, sans doute, qui avait tué Jean. Je le désirai. Je souffrais tellement de la mort de Jean que j'étais décidé à employer n'importe quel moyen pour me débarrasser de son souvenir. Le meilleur tour que je pouvais jouer à cette féroce engeance qu'on nomme le destin, qui délègue un gamin pour son travail, et le meilleur tour à ce gamin, serait bien de le charger de l'amour que je portais à sa victime. J'implorai l'image du petit gars :

— Je voudrais que tu l'aies tué³⁸!

Ce « tour », cette « imploration » qui consiste à élire un bourreau pour le charger d'un amour fatal, revient à regarder encore l'image à l'écran pour capturer *très vite* l'image de Riton avant qu'il ne disparaisse lui-même. « Je le regardai mieux et plus vite (on peut, sans quitter des yeux l'objet, regarder très vite. À cet instant mon "regard" se précipitait sur l'image). Dans quelques secondes il disparaîtrait de l'écran³⁹. » Par conséquent, on comprend mieux pourquoi, chez Genet, la caméra ne sera jamais l'œil de l'esprit. Cela, Genet le savait fort bien, lui qui explique dans ce même passage qu'il faut « fermer les yeux » au cinéma pour accueillir l'image, et faire que l'amour éclabousse l'écran pour transfigurer le sens de l'image et son rôle dans l'économie du deuil.

³⁷ J. Genet, *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

Sortie de mon corps immobile, replié, affalé dans le fauteuil, une autre vague d'amour se déversa sur le visage d'abord, ensuite sur le cou, le buste et tout le corps de Riton enfermé dans mes yeux clos. Je serrai plus fort les paupières. Je m'attachai au corps violent, malgré sa lassitude, du milicien captif. Il était dur sous sa débilité, féroce et toujours neuf comme une machine faite avec précision. Mon regard intérieur resta fixé sur son image que je rétablis dans sa violence, dans sa dureté, dans sa férocité naturelles. Un flot ininterrompu d'amour passait de mon corps au sien qui reprenait sa vie, sa souplesse⁴⁰.

Dans *Pompes funèbres*, il s'agissait donc, au terme de l'opération, de *fermer les yeux* pour transformer le regard en « invocation », en faire une « œuvre de sorcellerie⁴¹ », et conquérir l'image de Riton en agissant soi-même sur cette image qui était déjà, alors que « je » la voyais, une projection de « mon désir » sur elle. « Je fermai les yeux plus fort », écrit alors Genet, « l'image était en moi, mon regard la faisait vivre⁴². » Dans cette optique, note Philippe-Alain Michaud, « [l]e dispositif filmique se change en disposition intérieure ; la projection cinématographique, en projection mentale. La passion visuelle se transforme en action et le regard envahit par la figure sur laquelle il se porte⁴³. » Aussi, les scènes que l'on dispose et que l'on explore méthodiquement à la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36 et 37.

⁴² *Ibid.*, p. 38. Voir également *Miracle de la rose* où c'est le visage de l'autre qui devient l'écran miroir sur lequel « je devais me préciser » : « Sans qu'il le sût, je regardais son visage que je croyais être aussi le mien. J'essayais, sans y parvenir, de graver tous ses traits dans ma mémoire. Je fermais les yeux pour essayer de le reconstituer. J'apprenais sur le sien mon visage. [...] Je le continuais. J'étais projeté par le même rayon, mais je devais me préciser sur l'écran, me rendre visible ». (J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 444)

⁴³ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 92.

manière d'un exercice spirituel — « avec la vue et l'imagination », comme il est dit dans *Miracle de la rose*⁴⁴ — relèvent d'abord d'une disposition imaginaire du sujet où l'œil a la capacité de piéger l'image pour lui rendre un culte et lui redonner lieu en soi⁴⁵. Dans *Pompes funèbres*, voir revient à reconstruire l'image, visible à l'écran, pour la faire accéder à une pure visualité amoureuse susceptible de triompher de la perte. « L'enjeu de l'expérience cinématographique devient explicite : il s'agit de confronter une image mentale et une image visuelle, un souvenir et un corps agissant (et plus lointainement, un mort et un vivant) en faisant coïncider des régions hétérogènes de la représentation par la seule puissance d'une construction en symétrie⁴⁶ ».

On peut imaginer que faire du cinéma, réaliser à l'écran un film comme *Un chant d'amour*, revenait nécessairement à déplacer le lieu de l'image, non plus *en moi*, mais au dehors, à l'écran. Si l'image a lieu les yeux grands fermés⁴⁷, la

⁴⁴ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁵ De la même façon, l'épiphanie d'Harcamone n'est connue au sujet que dans « la chambre bien gardée de mes prunelles » : « La scène fut en moi, écrit Genet, j'y assistai, et ce n'est qu'en l'écrivant que j'arrive à dire le moins maladroitement ce qu'était mon culte porté à l'assassin. » (*Ibid.*, p. 234-235)

⁴⁶ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 93.

⁴⁷ Dans un autre ouvrage, Philippe-Alain Michaud a rapproché ailleurs le passage de *Pompes funèbres* commenté plus haut aux récits de rêve que l'on retrouve dans l'Antiquité, notamment dans les *Discours sacrés* d'Ælius Aristide (II^e siècle), ou encore, à l'aube du Moyen Âge, dans les écrits de Sophronius de Jérusalem (VII^e siècle). Le rêve, de même que le film auquel assiste le spectateur, est comparé à une manifestation exogène des images que le sujet va chercher dans un lieu sacré, comme ceux où sont ensevelis les héros. Dans ce lieu d'« incubation », le rêve se traduit non pas par une image en soi, mais par une image devant soi qui est « donnée de l'extérieur » ; le rêve « lui est donné de l'extérieur, il se traduit par un transport instantané face à l'image qu'il contemple et au bord de laquelle il se tient. » (P.-A. Michaud, *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 230-232) Cela, en effet, traduit bien un des aspects de la scène imaginée par Genet,

réalisation d'un film comme *Un chant d'amour*, avec ses exigences matérielles (plan, cadrage, montage), obligeait l'écrivain, au contraire, à faire en sorte que l'image ait lieu *les yeux grands ouverts*. Que la projection se fasse au dehors, et soit *vue* au dehors. Se confronter à la réalisation de l'image cinématographique, non écrite, non catalysée par les jeux de la lettre et du langage, revenait par conséquent à envisager une nouvelle réalité pour les images. Autrement dit, si ces images n'ont plus le même lieu, ni le même statut que les images intérieures de la fiction romanesque, le cinéma va donc poser très vite la question du spectateur. Envisager le problème du spectateur, c'est envisager une certaine extériorité pour ces images, les faire passer à l'écran, et déplacer le foyer du regard. Plus encore, faire du cinéma revient à se demander par quel miracle les images pourront encore apparaître si le fantasme qui les supporte dans leur élection doit être projeté, *sans moi*, au dehors. Comment rendre visible pour l'autre, le spectateur, l'image intérieure du fantasme? Question que Genet se posait déjà dans *Querelle de Brest* : « Enfin, pour être visible de vous, pour devenir un personnage de roman, Querelle doit être montré hors de nous-mêmes. Vous connaîtrez donc la beauté apparente — et réelle — de son corps, de ses attitudes, de ses exploits, et leur lente décomposition⁴⁸. » Mais cela était encore exprimé sous la barricade du roman où la beauté apparente, mais réelle, était encore une visibilité imaginée, c'est-à-dire, comme Genet le spécifie lui-même

mais on ne tient pas compte en ces termes du rôle spécifique de l'écriture qui consiste précisément à s'approprier les images de l'intérieur, et surtout à se désigner soi-même comme lieu des images.

⁴⁸ J. Genet, *Querelle de Brest* (1947), *Œuvres complètes*, vol. III, *op. cit.*, p. 214.

quelques pages en amont, une « représentation mentale » ayant « la forme d'une certaine syntaxe, d'une orthographe particulière⁴⁹ ».

Entre la visualité scripturaire du miracle et la transcription visuelle de l'image filmique tout se passe comme s'il y avait au cinéma à la fois un risque et une tentation, un risque et une fascination. D'abord un risque : celui de ne réaliser qu'un miracle grotesque et inutile. Mais une tentation tout de même : celle de donner au fantasme une image tangible à l'écran, en faire une image filmée, enregistrée, et surtout projetée bien autrement que ne le fait la chambre de « mon regard intérieur ». Ce faisant, il ne suffit pas de saisir par la caméra le corps des acteurs, il ne suffit pas de *filmer*, il faut aussi orienter, disposer, cadrer, détailler toute la scène au moyen de la caméra. De plus, il faut réorganiser tout le champ imaginaire du regard en tenant compte de nouveaux procédés, de possibilités réelles qui deviennent de nouvelles contraintes. Autrement dit, il faut transposer la scène intérieure à l'écran, et voir si celle-ci y est encore au moment où on la regarde. Il faut non plus dire la scène et en décrire le processus d'apparition, mais la montrer, la faire *se montrer*, et qu'en elle quelque chose soit vu ; bref, que la scène filmée soit elle-même le lieu d'apparition d'une image qui ne saurait être qu'un enchaînement dérisoire de choses filmées. Surtout ne pas écrire, ne pas dire, mais montrer.

Peut-être, après tout, le cinéma aura-t-il été l'occasion pour Genet de se demander, ultimement : d'où l'image me vient-elle en fin de compte, si dans le roman elle n'est ni complètement « en moi » (car elle ne peut être qu'une

⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

irradiation du corps de l'image en même temps que je me projette en elle), ni définitivement « devant moi » (car elle n'est rien si mon regard n'agit pas sur elle)? La question semble bien tourner autour de cette affaire. À savoir comment faire s'incarner l'image pour l'autre, le spectateur, qui est assis dans la salle obscure. Si la scène intérieure n'a lieu que pour moi et en moi, si la scène n'est qu'intérieure, et ne peut jamais être dans la caméra ni pour la caméra, comment le serait-elle pour le spectateur (qui n'est pas moi)? Il faudrait par conséquent se demander ce que Genet aura d'abord cherché au cinéma face à une telle exigence, à tout le moins ce qu'il aura tenté du point de vue de la réalisation pour faire entrer le spectateur dans le champ de l'image montrée, et faire en sorte que l'image s'incarne en lui.

Stratégies scopiques et violence du dispositif

« Jean Genet n'aime pas ce film qu'il a tourné », note Jean-Bernard Moraly. « Réussir un film pornographique, ç'aurait été résoudre le problème du public. Le public d'un film pornographique lui aussi, transgresse⁵⁰. » Cette observation n'est vraie qu'en partie. Elle décide sans trop de prudence ce qui ferait du film une œuvre réussie et ce qui constitue pour Genet un « échec ». D'autant plus que la dimension « pornographique » du film résume surtout ce que la censure a retenu du même film pour mieux le condamner à l'époque. Si *Un chant d'amour* a été interdit de projection durant près de vingt-cinq ans, en Europe et aux États-

⁵⁰ J.-B. Moraly, « Les cinq vies de Jean Genet », *Les nègres au Port de la Lune*, op. cit., p. 29.

Unis, ce n'est peut-être pas uniquement en raison des images où apparaissent les sexes turgescents des prisonniers qui peuplent l'univers de ce film. D'ailleurs, en 1954, on eut beau couper toutes les images avérées « explicites » lors de la première représentation publique à la Cinémathèque française, le film n'en fut pas pour autant déchargé de son caractère provocant et l'événement suscita l'indignation⁵¹.

On sait aussi que Genet se préoccupait beaucoup de savoir si ses propres textes pouvaient être autre chose que des romans simplement « pornographiques », et qu'il a lui-même censuré certains passages pour les œuvres complètes chez Gallimard. Il apparaît donc peu probable que Genet ait voulu « réussir un film pornographique », pour peu qu'il convienne de décider si *Un chant d'amour* est pornographique ou non. La question est sans importance. Mais surtout, Moraly tranche trop vite le « problème du public », qui aurait donc été manqué par *Un chant d'amour*, alors que le cinéma se voulait déjà, dans le scénario du *Bagne*, un objet clos, « monolithique », « sans prolongement dans l'espace social » : « un récit dont la destination ne concerne personne⁵² ».

Ouvrons justement le scénario consacré au *Bagne* que Genet commence à rédiger la même année. Genet, en effet, a laissé des indications relativement précises sur la conception du film et le statut de l'image telle que la caméra peut l'enregistrer, la cadrer, la détailler pour le spectateur (qui n'est pas cependant le « public », mais très certainement une position dans le champ du regard).

⁵¹ Voir J. Giles, *Un chant d'amour : le cinéma de Jean Genet*, op. cit., p. 29-42.

⁵² J. Genet, *Le bagne*, Lyon, L'Arbalète, 1994, p. 111.

« Peut-être est-il préférable, écrit Genet, de choisir une fois pour toutes, l'œil du spectateur comme lieu idéal pour la caméra⁵³. » Une fois pour toutes, c'est-à-dire définitivement, résolument, indiquant par là qu'il ne s'agit pas d'une simple proposition, mais d'une conduite directrice participant de la réalisation des images. Ce qui implique, prévient Genet, que l'on change le moins possible « l'angle des prises de vue » : « J'aimerais utiliser le moins possible les mouvements d'appareils⁵⁴ », écrit Genet, que l'on s'abstienne des plongées et contre-plongées, travelling, etc. « Je sais que l'on peut craindre une monotonie dans la présentation. À nous de la faire oublier par la nécessité des choses montrées⁵⁵. »

Aussi, contrairement à la mobilité du regard sur la scène du fantasme, la caméra sera fixe, le plus souvent, comme le spectateur assis dans la salle de cinéma est abandonné à sa passivité de simple spectateur, alors qu'il est peut-être à son insu impliqué dans un appareil spéculaire auquel il appartient parce que le système en question l'aura lui-même prévu. Donc la fixité plutôt que le mouvement, la nécessité plutôt que la monotonie. Ce choix, on le devine, n'est pas sans porter à conséquence. Que peut signifier « choisir l'œil du spectateur » ? Il faudrait en quelque sorte mesurer toute la portée d'un énoncé qui peut sembler ambigu, voire tautologique. En effet, *ce qui est montré par la caméra, c'est ce que vous voyez*. Ou plutôt : *ce que vous voyez, c'est ce qui est montré*. Il faut

⁵³ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115-116.

entendre ici qu'entre *montrer* et *voir*, le regard est divisé entre le regard spectateur et la caméra : 1) position de la caméra qui aurait donc « choisi » d'adopter la position du spectateur pour montrer ; 2) position du spectateur qui croit n'avoir que son regard, alors que la caméra ne ferait que redoubler ce regard pour en définitive lui montrer ce qu'elle veut lui montrer.

Nous sommes, il va sans dire, dans une fiction spéculaire. Le scénario est une manière de prévoir son spectateur et de l'impliquer au cœur d'un programme cinématographique. Ce faisant, la caméra est déjà un rôle, une position, une instance tierce entre le regard et l'image. Selon quoi, là où le spectateur se croit sujet et maître de son regard (« je vois ce que je vois »), l'entreprise du *montrer* le prend comme foyer de la vision : il est déjà à son insu l'objet même de l'entreprise. Comme si le cinéma devait se refermer sur lui, pour ne plus le lâcher.

C'est que le cinéma est un piège, un « traquenard voluptueux » qui soumet le spectateur à une visualité assistée. On peut, certes, refuser d'en être la chose, sortir de la salle par exemple, mais pour peu qu'on accepte de se mettre en position, pour peu qu'on se soumette à un regard devenu machine filmique, opération de cadrage et stratégie scopique, pour peu qu'on devienne ce lieu idéal du regard, celui que la caméra fait de nous en nous prenant comme foyer de la vision, on ne se soustrait pas à l'angle imaginaire qu'elle nous impose.

Il y a donc, fondamentalement, dans les rapports que Genet entretient avec le cinéma, une certaine violence du dispositif. Violence dont Genet va témoigner admirablement, des années plus tard, dans un passage du *Captif amoureux*, alors qu'il se verra lui-même spectateur et victime de la caméra :

Entre 1970 et 1982 je ne fus qu'une fois au cinéma. Le film et les images furent aussitôt oubliés mais ce qui demeure c'est le souvenir d'une soirée assez semblable à celles qu'un touriste passe à Bangkok entre les mains d'un masseur. Je fus pris en charge par un lit-fauteuil ou fauteuil-lit dont l'effondrement délicieux du dossier s'accompagnait d'une légère remontée du siège sous mes coudes. Avec horreur je me sentis tomber dans un traquenard voluptueux. Quelqu'un éteignit les lumières. Non seulement mon corps s'ensevelissait dans un lit de cendres — un souvenir de l'écolier à qui l'on dit que Saint Louis, par humilité, voulut mourir sur un lit de cendres — qui faisait de lui un nouveau riche, peut-être un émir, et mon œil aurait dû être à la fête car la caméra-cameriera grimpait, pour me les montrer sur des murs à pics, elle escaladait des abîmes afin que de ma cendrée je visse le nid et les œufs d'une banale hirondelle bleue. Ç'aurait dû être un régal de pauvre, or je réagis très vite, me relevai, m'assis sur les marches d'un escalier, espérant que mon cul au moins retrouverait la rugosité des bancs de bois ; même les marches étaient molles et mon œil, autrefois si heureux dans les plans fixes, trouvant alors sans les chercher les détails dont l'ensemble était une joie. Je sortis du ciné⁵⁶.

On se souviendra à quel point l'« invention » d'une « caméra déchaînée », la fameuse « *entfesselte Kamera* », fit littéralement exploser les possibilités de « points de vue » chez Freund, Meyer et surtout Vertov qui, à l'époque, ont mis le public en véritable position de vertige visuel. Ici, le spectateur est bel et bien délogé et soumis au dynamisme de la caméra. De telle façon que la lutte panique du spectateur avec l'image le fait se lever dans l'urgence. Très vite on s'avise de changer de place, de posture, on préfère s'asseoir dans l'escalier, comme si on voulait *reprendre corps*, reconquérir ses fesses — comme dans l'expression consacrée « sauver sa peau : sauver ses fesses » — afin de retrouver un regard que l'on s'est vu subitement enlevé par la gymnastique d'une « caméra

⁵⁶ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 209-210.

déchaînée ». C'est qu'il y a dans la scène décrite plus haut quelque chose comme un enlèvement, un rapt où le corps spectateur est celui que la caméra fait danser. Et le monde se voit lui aussi transfiguré, affecté de la même déshérence, et c'est tout le corps qui est engagé dans la métamorphose du monde : de l'horizontale à la verticale, l'escalier (mémoire des fesses : le banc de bois) ne se distingue plus des fauteuils moelleux (car les marches sont « molles » elles aussi), jusqu'à ce que l'image cinématographique, si ce n'est le « plan » lui-même, dont on regrette la fixité d'autrefois, participe en somme d'une expérience du corps spectateur, tel Saint Louis sur son lit de cendres, que Genet voit bien comme une mise à mort. Le cinéma est le lieu d'une expérience du corps à l'image : celle qui consiste à se voir imposer un angle de vue qui est aussi le reflet de sa propre place devant l'image⁵⁷.

⁵⁷ Les théories du cinéma ont soulevé régulièrement la question de l'identification du spectateur à l'image. Dans les réflexions inspirées par la psychanalyse, l'écran de cinéma est souvent envisagé comme un dispositif spéculaire où le film est perçu à la fois comme *surface de projection* et *écran miroir*. Cette idée nous renvoie au fameux « stade du miroir », théorisé par Lacan qui pointe dans une intervention célèbre le moment constitutif où l'enfant, en reconnaissant son image dans le miroir, s'identifie à cette image en anticipant la forme unifiée de son corps (J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1966, p. 93-100). Cependant, là où Jean-Louis Baudry comparait le spectateur de cinéma à l'enfant au miroir (J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978, p. 23-26), Christian Metz insistait pour les distinguer : « Ainsi, le film est comme le miroir. Mais en un point essentiel il diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir se projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur. » (C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 65) Le film est donc *comme* le miroir, mais un miroir non réciproque, aveugle. « Sur un certain emplacement, le miroir devient brusquement glace sans tain » ; comme si en un point du champ spéculaire, le miroir faisait écran, comme si cette surface spéculaire s'interposait entre un corps sans reflet et l'image du corps obstruée par une absence de reflet. À tout le moins s'agit-il de produire dans le visible des effets subjectifs où je suis saisi d'être moi-même impliqué en un point invisible de l'image. Jean-Pierre Esquenazi parle en ce sens d'une « mise hors cadre du corps propre », et avance l'idée que le film impose au spectateur un *autre corps* « capable, lui, d'être ce médiateur de la perception » tout en soumettant le corps spectateur à l'épreuve de sa propre place à l'intérieur du film. (J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1994, p. 103-104) La question est bien de savoir en quoi

Que cette question soit l'affaire de tout le cinéma nous intéresse d'autant plus que c'est précisément sur la reconnaissance même de la spécularité imaginaire de l'écran que le cinéma de Genet va faire jouer l'image pour le spectateur. Le problème du « public », comme dit Moraly, n'étant pas de savoir s'il transgresse ou non, mais s'il peut être lui-même l'objet visé des images. Ce qui nous permet déjà de commencer à isoler quelque chose : faire du cinéma, c'est aussi se demander ce qu'on veut *faire* au spectateur, ce qu'on veut modifier en lui, ne serait-ce qu'en le divisant. On peut être écoeuré par ce qui est montré, tant la caméra insiste, tant elle n'est pas seulement captivation et fascination, mais aussi violence et domination, acharnement sur le corps spectateur. Le cinéma peut, en ce sens, se prêter aux intentions sadiques d'une image qui agit sur quelque chose qui n'est peut-être pas tant la souffrance du spectateur, ce serait beaucoup dire, qu'un point d'angoisse où il s'éprouve lui-même dégoûté, divisé⁵⁸.

Je ne pense pas que le contenu de ce film permette aux spectateurs de s'identifier avec l'un des personnages — On sait que c'est un phénomène courant : dans la salle obscure chacun se projette dans le corps d'une ou de l'autre vedette — en tout cas, s'ils le faisaient, il

l'écran de cinéma est le lieu d'un procès du corps spéculaire — de l'image psychique du corps propre — et de son déplacement sur le plan imaginaire.

⁵⁸ C'est à ce point de division que Lacan reconnaissait aussi l'intention sadique. « Le désir sadique, avec tout ce qu'il comporte d'énigme, n'est articulable qu'à partir de la schize, la dissociation, qu'il vise à introduire chez le sujet, l'autre, en lui imposant, jusqu'à une certaine limite, ce qui ne saurait être toléré — à la limite exacte où apparaît chez ce sujet une division, une béance, entre son existence de sujet et ce qu'il subit, ce dont il peut pâtir, dans son corps. » (J. Lacan, *Le Séminaire, livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2004, p. 123)

faudrait que peu à peu j'arrive à les entraîner assez loin en eux-mêmes, où le dégoût d'eux-mêmes deviendra inévitable⁵⁹.

Genet se donnait là un programme aussi difficile que nécessaire, parce que dans la circulation identificatoire du spectateur à l'image, et de l'image à cette intériorité qui est ici évoquée, il s'agit bien de la possibilité de voir les effets de l'image prendre corps, s'incarner, au lieu de cette étrangeté lointaine où le dégoût de soi-même est « inévitable ». Par conséquent, Genet va s'attacher à une autre faculté de la caméra susceptible de produire moins des images que des effets d'images montrées. Dans *Le baigneur*, comme dans *Un chant d'amour*, cette faculté c'est le *gros plan*. Le gros plan avec ses effets de disproportionnalité excessive, impudique. Le gros plan avec ses effets de visualité exacerbée où l'image impose au regard ce qui est montré.

Les gros plans seront très sombres. Non les gros plans de visages, mais ceux de gestes qui, sans l'impudeur de la caméra, nous resteraient ignorés. En effet, l'image de certains gestes pourra — bien sûr nous révéler aussi la psychologie de mes acteurs, bien qu'au fond, elle m'intéresse assez peu — provoquer une émotion chez le spectateur [...] Puisqu'il a cette faculté de grossir les gestes, servons-nous d'elle. La caméra peut ouvrir une braguette et en fouiller les secrets. Si je le juge nécessaire, je ne m'en priverai pas. Je me servirai d'elle pour enregistrer, sans doute, les frémissements d'une lèvre, mais aussi la texture très particulière des muqueuses, leur humidité. L'apparition grossie d'une bulle de salive au coin d'une bouche peut apporter, dans le déroulement d'une scène, au spectateur, une émotion qui donnera à ce drame, un poids, une épaisseur nouvelle⁶⁰.

⁵⁹ J. Genet, *Le baigneur*, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 112-113.

C'est pourquoi Genet insiste sur la nécessité d'une photographie « exacte ». Le gros plan doit contribuer à donner une vision claire, précise, des éléments d'une histoire qui échappe à la description réaliste pour présenter un drame symbolique qui soumet le corps spectateur à ses propres nécessités et à sa propre épaisseur dramatique. « Rien n'est confus. Ne pas craindre de donner l'impression que tout est étudié, voulu. J'aimerais que dans le désordre même chaque objet me composant soit *fixé* dans sa particularité. À l'extrême donc, tout sera souligné⁶¹. »

Si tout doit être souligné, si rien n'est confus, c'est qu'il s'agissait aussi bien de refigurer l'objet aux dimensions intérieures du drame qui, lui, doit être grandiose. Car ce qui manque au « réalisme » (qui n'intéresse pas Genet) — réalisme qu'il s'agit même de détruire par les effets du gros plan — c'est cette élection symbolique de la scène que l'on verrait enlever, soulever, sur une autre scène. En ce sens, le gros plan participe d'une manière non seulement de montrer, mais de souligner l'objet dans sa fonction d'expressivité maximale.

Ce film, n'étant pas un spectacle monté au grand siècle, il est important de réaliser de chaque fait une photographie très exacte. C'est cette exactitude qui, à l'aide de la déformation produite par le grossissement, détruira le réalisme. Donc, photographier les flots de sang, photographier l'épaisseur, le poids et la couleur du sang. Photographier, en très gros plan, les doigts de l'aide portant la tête par les oreilles, couvertes de sang⁶².

⁶¹ *Ibid.*, p. 116-117.

⁶² *Ibid.*, p. 215.

Dans son essai sur le Greco, Eisenstein parlait en ce sens des « propriétés extatiques » du gros plan (réalisé à partir d'un objectif 28 mm), qui en exagérant les dimensions réelles de l'objet, donne à l'image non plus la fonction de décrire, mais celle de faire advenir l'objet dans un halo visuel (magnifié par la courbure des bords du cadre et l'accroissement de la profondeur), donnant à l'objet le statut de *vision*⁶³. L'art du gros plan, qui est aussi un art du détail, sera complice d'un dispositif qui choisit une fois pour toutes l'œil du spectateur pour le plonger dans un monde d'images où il est lui-même dominé par la stature hiératique de l'objet devenu « frémissements », « texture », « humidité », « flot », « épaisseur », « poids », « couleur ». Ainsi, ce qui est grossi par la caméra — « le grain de la peau, un ongle noirci, une verrue, et sur la peau, la caresse furtive d'un doigt que nous n'aurions pas vue — au théâtre par exemple et que les personnages ignorent peut-être⁶⁴ » — devient à lui seul la partie pour le tout, la *pars pro toto*, c'est-à-dire le gros plan, formulé par Eisenstein, « déjà démarqué de l'ensemble, non plus relié au fond, mais déjà un tout en-soi, une "pars pro toto" abstraite⁶⁵ ».

En tous les cas une matière devra être écartée si, à la photographie, elle risque d'être confondue avec une autre. Je veux que le spectateur, sache

⁶³ Voir S. M. Eisenstein, « El Greco y el cine », *Cinématisme : peinture et cinéma*, trad. A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, « Textes », 1980, p. 83.

⁶⁴ J. Genet, *Le baigneur*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁵ S. M. Eisenstein, « Histoire du gros plan », *Mémoires/3, Œuvres/6*, trad. J. Aumont, M. Bokanowski et C. Ibrahimoff, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1985, p. 31.

sans aucun doute possible, ce qu'il voit. Je veux que cela lui crève les yeux. Qu'il se meuve dans un monde sensible⁶⁶.

Parler d'une telle image, toujours distincte, toujours *sue*, et par conséquent immanquable dans sa nécessité, c'est aussi supposer qu'entre l'image et l'œil s'applique une sorte de contact, un frottement ou un toucher du regard qui ne peut que se blesser à la surface de ce qui est vu. Il fallait donc introduire un art du gros plan qui, en écartant « toute attitude relevant d'une esthétique conventionnelle⁶⁷ » devra cependant grossir, agrandir démesurément les choses à l'écran, les souligner pour mieux les rendre palpables, tangibles. C'est en cela, comme le remarque Philippe-Alain Michaud, que le cinéma, chez Genet, « accentue des effets de surface au détriment de la profondeur, suscitant le sentiment d'une vision tactile⁶⁸ ». Comme s'il s'agissait de se coller au gros plan devenu à lui seul monde sensible, *écran haptique*. On se souvient du fameux plan d'Eisenstein dans *Le cuirassé Potemkine*, où l'on voit les vers grouillants dans la viande avariée en très gros plan. Cette image, c'était aussi une manière de faire passer l'abstraction du plan au champ imaginaire de l'abjection. Une surface grouillante dont l'excès de signification matérielle totalise la vision même de l'objet. C'est pourquoi, entre le drame symbolique d'un objet élu par la caméra et la vision excessive du gros plan devenu monde sensible, vision tactile et opération de contiguïté (image irritante, aveuglante), il ne s'agit pas seulement

⁶⁶ J. Genet, *Le baigneur*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ P.-A., Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 101.

de réaliser une abstraction de l'objet, mais sa matérialisation dans l'enclos isolé de l'image.

C'est pourquoi à l'abstraction de la partie se laisse substituer le tout que devient la vision même de l'objet, dans sa matérialité de « chose ». Un crachat (en fait une boulette de papier mâché), sera enregistré « dans toute son épaisseur, dans toute sa présence, dans son poids, dans sa consistance : il est blanc, lourd, épais⁶⁹ ». Il faut que la photographie soit « exacte », parce que l'image doit envahir le champ perceptif du spectateur en saturant la vision même de l'objet que l'on souhaite voir « amplifié », « grossi mille fois » :

Presque tous les pieds sont blessés, et entourés de pansements. Dès qu'un pied est au repos, les mouches accourent. Vraiment, le détail de ces mouches doit nous irriter, nous aveugler. Il faut qu'il apparaisse grossi mille fois, et leur bruit amplifié autant. Les mouches sont accrochées à un filet de peau séché, au coin des paupières, aux croûtes teigneuses des forçats et jusqu'à leurs lèvres⁷⁰.

On ne peut donc plus, pour comprendre le cinéma de Genet, se référer à des thèmes, ou à des techniques susceptibles de simplement rappeler les images évoquées, voire travaillées au cœur des fictions érotiques qui précèdent. En effet, il ne s'agit pas des mêmes images, parce qu'autrement que les images intérieures du sujet, il s'agit d'images que l'on verrait littéralement objectalisées ; des *images-choses* devenues écran d'irritation visuelle, réalité haptique, contact physique, contiguïté aveuglante. Il faut par conséquent

⁶⁹ J. Genet, *Le baigneur*, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 102-103.

reprendre les choses depuis la situation du spectateur pour qui les images à l'écran sont montrées dans la violence du dispositif et les stratégies scopiques du cinéma lui-même. On ne peut se contenter des procédés techniques, puisque c'est le statut de l'image qui est en question ; image découpée, détaillée et soulignée avec toute la valeur visuelle d'un élément tactile, faisant sien l'espace matériel de l'écran. On comprend que le cinéma, notamment par des effets de cadrage, gros plan, etc., introduit une optique et une visualité directe de ce qui se présente physiquement comme *image de cinéma*, quand le dégoût et l'abjection, qu'il s'agit de provoquer par une attention soutenue à l'image « grossie », permettent de rendre à l'image sa matérialité sensible, sa proximité sordide qui nous empêche de nous contenter, en tant que spectateur, d'un simple « plaisir d'usage » pour nous noyer dans une image devenue à elle seule monde sensible.

C'est bien pourquoi nous dirons qu'au plaisir de la représentation est substituée une jouissance à l'image qui ne peut que destituer la position confortable du spectateur, pour l'entraîner plus loin, là où la jouissance qui est en cause n'est peut-être plus la sienne : une jouissance qui, dans l'intention du *montrer* (et au détriment de ce qui est représenté), semble vouloir excéder la demande, faire déborder le plaisir et forcer le regard dans la réduction visuelle des distances.

CHAPITRE 2

IMAGES À L'ÉCRAN, ÉCRAN DES IMAGES

Le manège de la perversion

Montrer, ne pas dire, n'était-ce pas d'abord envisager que dans l'acte de montrer, c'est le spectateur qui est convoqué au lieu de l'image? Plus encore, n'était-ce pas le regard même du spectateur qu'il s'agissait de capturer dans le champ de l'image montrée? C'est pourquoi avant *Le baigneur* qui, somme toute, n'a jamais été réalisé, il revenait à *Un chant d'amour* de mettre en scène le regard lui-même, de lui donner, en quelque sorte, une certaine *figurabilité dramatique*, où la réalisation des images à l'écran s'efforce de fixer la situation du spectateur dans le déroulement d'une action dont le regard est l'objet.

Au commencement, nous sommes très vite introduits à un drame amoureux : deux amants séparés par le mur de leur cellule sont livrés à l'œil voyeur et concupiscent du gardien. D'emblée, ce mur nous est donné comme un élément central dans le déroulement de la petite fable carcérale à laquelle nous allons assister. Ce mur, en effet, est non seulement la cloison physique dressée entre deux corps, mais l'indice de leur séparation : à la fois écran et barrage, surface verticale et frontière. Ce mur, donc, comme l'écran de cinéma lui-même, est aussi le lieu de toutes les projections : on le regarde, on le frappe, on l'embrasse, on le caresse, comme si ce mur devenait littéralement la métaphore du corps de

l'amant invisible qui est derrière. « La prison où la fiction se déroule, écrit Philippe-Alain Michaud, est le lieu d'une expérience de la proximité sans vision, proximité obsédante où la présence est rigoureusement disjointe de la visibilité¹ ». Or, comme toute frontière celle-ci peut être traversée, cet écran est donc aussi un écran à percer, à crever, à pénétrer. Par conséquent, le mur se maintient dans sa fonction d'écran, mais comme un écran aveugle où ne subsiste que le désir des amants qui se frappe inéluctablement à l'opacité de la paroi : une paroi sans image, sinon l'image du mur comme écran.

Cette relation demeurerait purement horizontale, tendue d'un côté et de l'autre du mur, si elle n'était compliquée par un troisième terme représenté par le gardien qui épie d'une cellule à l'autre les amours des corps pénitentiaires : des bagnards rendus à moitié fous par le désir et le désespoir, mais aussi des corps qui, d'être désirés par le gardien, le tiennent lui-même captif de sa propre concupiscence. En ce sens, le personnage principal du film, c'est d'abord le gardien — en somme le gardien de ces murs — en tant qu'il est le spectateur des scènes érotiques qui se déroulent derrière chacune des portes et qu'il observe par un judas optique qui ne laisse voir aux prisonniers qu'un visage, encadré par le vasistas de la cellule, si ce n'est un œil étrangement serti au centre de l'écran. Comme un voyeur regarde par le trou d'une serrure une scène dont il est essentiellement coupé, le gardien se coule d'une ouverture à l'autre tandis que le spectateur se fait complice du spectacle érotique que lui offre chacune des cellules disposées en série. Parce que séparé, en retrait, caché derrière son rideau de fer qui à la fois le protège du regard de sa victime, et infiniment l'en éloigne,

¹ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 94.

le gardien se déplace, lui, d'image en image : « Tout son corps est collé à la porte, écrivait Genet dans *Le bagne*, comme s'il la baisait. Il marche sans faire de bruit, les jambes lourdes, comme arquées, sur lesquelles il fléchit. Il doit donner l'impression de certains voyeurs, très excités² ».

« Ce n'est pas une coïncidence, écrit Laura Oswald, que les éléments pornographiques du film soient organisés conformément à un montage étroitement tissé recoupant le regard du voyeur et l'objet de son regard³. » À cet égard, Oswald a bien saisi que l'érotisme dans le cinéma de Genet consiste moins dans la représentation explicite ou symbolique des perversions sexuelles, que dans la visée même d'un dispositif scopophilique auquel le spectateur ne peut se soustraire. Si la caméra, comme le souhaitait Genet pour *Le bagne*, prend le spectateur comme « lieu idéal », c'est aussi pour que le spectateur se retrouve à un moment ou l'autre dans la position du gardien. En ce sens, c'est toujours un peu lui, le spectateur, qui entre dans l'espace carcéral de la vision. C'est un peu lui qui espionne les bagnards brûlants de désir de cellule en cellule. C'est un peu lui qui participe de ce mouvement intrusif et violent par où la caméra s'immisce dans l'échancrure d'un vêtement. C'est un peu lui, enfin, qui s'avance vers le corps d'un prisonnier pour en violer l'image.

[L]e spectateur, comme l'écrit Barbaro, retrouve sa position scindée, dupliquée en deux pôles. Il est à la fois le captif enchaîné dans sa cave(rme) aux aguets de l'ombre de l'autre côté du mur, et le geôlier

² J. Genet, *Le bagne*, *op. cit.*, p. 177.

³ « It is no coincidence that the pornographic parts of the film are organized according to a tightly woven cross-cutting montage between the voyeur looking and the object of his look. » (L. Oswald, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, *op. cit.*, p. 103-104. Je traduis)

omniscient à la fois voyant et vu, gardien et fou, monstre et victime : le spectateur par excellence de l'érotisme au cinéma. Celui impérieux qui foudroie la scène du regard et qui, suppliant veut et ne peut pas s'y immiscer⁴.

Il s'agit donc de faire éprouver au spectateur l'objet de son propre regard (mais aussi de son regard devenu objet), et lui faire éprouver du même coup la possibilité que ce regard lui soit dérobé, volé, par la caméra.

Il y a dans ce film, écrivait Serge Daney, une idée poursuivie avec la plus grande ténacité, une sorte d'histoire de l'œil (mais pas du tout une histoire à la gloire de l'œil). Chaque fois que le spectateur risque d'être comblé dans sa position de voyeur, intervient dans la brusquerie du contrechamp, et comme un rappel à l'ordre, l'œil glauque et concupiscent du gardien. Toutes les fois que le spectateur, oubliant sa situation, sa posture, s'apprête à jouir de ce qui se joue dans ce petit théâtre du désir [...], il est tout simplement transformé en gardien⁵.

Dans la triangulation imaginaire des regards (regard aveugle des deux amants surplombés par le regard omniscient du voyeur), les effets de retournements sont nombreux. Car en effet, si le spectateur se trouve lui-même dans la position du gardien il est aussi le captif observé par le même gardien qui se tient derrière la porte de la cellule. En ce sens, le film ne cesse de faire pivoter le regard d'un côté et de l'autre de l'écran. Et c'est le mur, la porte, le pan de muraille qui traduisent la limite de ce qu'on voit et ne voit pas, de ce qu'on peut toucher et de ce qui se maintient dans un espace inaccessible. En ce sens, c'est d'abord par des effets de montage, procédé cinématographique par excellence,

⁴ F. Barbaro, « Les idoles et la distance », *loc. cit.*, p. 74.

⁵ S. Daney, « Un chant d'amour (Genet) », *loc. cit.*, p. 60.

qui donne au spectateur l'impression d'occuper toutes les positions, qu'il transgresse en même temps lui-même les limites (ici fictionnelles) de la visibilité. Il est à la fois *dans* la cellule et *au dehors*, mais toujours en retrait d'un autre regard.

Si les corps visibles observés par le gardien sont toujours cloîtrés dans leur *box*, c'est aussi parce que toute image cinématographique n'est jamais elle-même qu'une image contenue dans les limites du cadrage. Les prisonniers qui dansent dans leur cellule ne font qu'accentuer l'effet d'isolement d'un corps qui tourne en rond à l'intérieur d'un espace clos, de telle façon que l'incarcération des corps est exprimée formellement par le travail même du plan et du cadrage :

La scène carcérale avec ses surfaces dressées et continues que des taches d'ombre viennent opacifier localement, est l'image même de ce qui, à travers le cadrage, s'exprime structurellement dans le plan [comme unité spatiale]. À son tour chaque plan, fermé sur lui-même, reproduit cet espace clos, entouré de limites inamovibles » ; et dans cet espace « chaque corps est exposé seul dans un cadre distinct [...] dans une sorte de recueillement figuratif⁶.

Par ailleurs, le film articule un montage rigoureux entre deux registres fantasmatiques que la suite du film permet de distinguer très clairement. Si dans la première partie le film commence par montrer la séparation des corps, la seconde partie va consister à renverser la séparation en établissant des relations de continuité entre un corps et l'autre⁷. En ce sens, le rêve du prisonnier se représentant en compagnie de l'amant inaccessible, et le fantasme du gardien lui-

⁶ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 94-95.

⁷ *Idem.*

même qui imagine des corps partiels, abstraits, sur un écran noir, sont les seuls moments du film où deux corps sont simultanément présents dans un même cadre. Entre le regard impossible des amants et la jouissance voyeuriste du gardien, se dessine des moments d'ouverture et de contiguïté corporelle. C'est précisément, d'après Philippe-Alain Michaud, ce qui constitue le projet du film « tout entier tendu vers une conversion figurative de l'intérieur en extérieur, du plan qui isole les corps en espace qui les réunit, c'est-à-dire du *cadre* comme image de l'incarcération, en *champ* comme image de la libération⁸ ». On voit donc le prisonnier se réfugier dans une rêverie où le personnage se voit libre, courant dans une forêt en compagnie de son amant qu'il peut enfin regarder, toucher, caresser ; tandis que le gardien dans la violence de son propre désir voit se replier sur fond d'écran noir des corps partiels, fétichisés, comme dans une sorte de célébration où l'on retient moins une histoire d'amour, un chant, que des poses, des emboîtements, des actes de corps isolés. Par conséquent, en suivant la comparaison entre le fantasme du prisonnier et le fantasme du gardien, *Un chant d'amour* traduit un double statut pour l'image cinématographique. Il y aurait d'un côté l'*image-fiction*, où l'on s'imagine soi-même participant à la scène qui est montrée (c'est le fantasme du prisonnier) ; de l'autre, il y aurait l'*image-objet* où l'on se fait soi-même pur regard (c'est le fantasme du gardien) où l'autre n'est plus qu'un objet imaginaire au service de la jouissance tyrannique du gardien.

Cette image-objet sera d'ailleurs *exécutée*, si l'on peut dire, dans l'une des dernières séquences du film, où le gardien, parvenu à l'extrémité de sa propre

⁸ *Ibid.*, p. 91.

jouissance, imagine introduire dans la bouche de sa victime le canon d'un revolver pour combiner en une même séquence fantasmatique la pulsion de voir à l'anéantissement de l'objet. Or, cette scène est une véritable mise à mort de l'image elle-même, meurtre d'image, parce qu'il ne s'agit pas tout à fait d'appuyer sur la gâchette, mais bien de pousser la tête de la victime au-dehors du cadre, de lui faire quitter les lieux.

En ce sens, en dépit de l'érotisme violent de la scène, l'action qui consiste à pousser en hors champ la tête du prisonnier ne fait qu'accentuer son statut d'image. Moins qu'un corps, c'est une icône que l'on fait disparaître pour laisser derrière elle un écran de noir qui ne peut que nous donner l'indice de la dimension du vide qui se trame derrière toute image.

Il est possible de donner une portée théorique à cet écran vide, ou plutôt à cet *écran de noir* que l'on voit derrière les images-objets du film. Cette portée théorique est à chercher du côté du fétichisme et de son pendant voyeuriste qui constitue le motif le plus évident de la perversion dans *Un chant d'amour*. C'est que l'érotisme du film est indissociable des stratégies scopiques réservées à l'usage de la caméra. En ce sens, il suffit de voir une seule fois *Un chant d'amour* pour se convaincre que le motif du voyeurisme est au centre d'une certaine idée du cinéma, en même temps qu'elle y est directement représentée. D'abord parce que le cinéma, chez Genet, combine la présentation de l'image à ses effets *dans l'autre*, le spectateur, pour le déloger d'une position trop bien acquise. Mais aussi parce que le statut qui est donné aux images montrées, voire à la fonction même du *montrer* qui est au cœur de la réalisation du film, vise à problématiser le regard lui-même dans le champ de la perversion. « Le cinéma, comme le soutient Antonio Quinet, permet en effet de mettre le spectateur à une place de voyeur, qui se trouve tout à coup regardé, pris dans le piège à regard du

film, qui le capte et le fascine, mais qui soudain l'angoisse⁹. » C'est que tout, dans *Un chant d'amour*, est rapporté à une jouissance logée à l'enseigne du regard : jouissance de *voir*, fixée à des corps érotisés, gardés prisonniers du voir même et devenus pur objet du regard — comme si quelque chose du côté de la victime devait se prêter au spectacle —, alors que le regard, que l'on verrait retourné sur sa propre jouissance, y devient par l'entremise de l'autre son propre objet. Plus que de voir l'objet, il s'agit de donner à voir le regard même. C'est pourquoi le spectateur est menacé dans sa position, parce qu'il est toujours susceptible d'être pris en flagrant délit de jouir de l'*objet-regard* dont il occupe la position. En ce sens, tout se passe dans ce film comme s'il s'agissait de suivre une disposition naturelle propre au cinéma qui engage le spectateur dans le champ d'une visualité spécifique où il se voit lui-même enfermé. Le gardien n'est pas seulement le représentant du spectateur, il est aussi ce regard qui constitue le regard comme objet et le fait entrer dans le circuit érotique de la pulsion¹⁰.

On serait tenté d'aborder ces images-objets sous l'angle du fétichisme. Des images posées sur un vide noir, lui-même représentant du manque que le fétiche

⁹ A. Quinet, *Le plus de regard : destins de la pulsion scopique*, Paris, Éditions du Champ lacanien, « In Progress », 2003, p. 244. « La perversion révèle que l'activité pulsionnelle du scopique, du "se faire voir", est en fait "se faire regard", expression qui indique qu'à l'achèvement du circuit pulsionnel le sujet disparaît, et qu'à sa place se trouve un objet qui le représente : le sujet est son objet. » (*Idem.*)

¹⁰ « Le cinéma, écrit Patrick Lacoste, est sans doute l'expression artistique qui porte à son comble la confusion de l'objet et de la pulsion, peut-être d'abord en fonction du fait que tous ses objets sont *humains*, soit par l'inépuisable bons offices de l'identification, soit, simplement, par la considération que le film n'expose jamais qu'un regard aux regards, que c'est un regard qui constitue l'objet du regard. » (P. Lacoste, *Brèches du regard*, Paris, Circé, « Circé/poche 22 », 1998, p. 75)

aurait pour charge de colmater¹¹. On pourrait envisager des écrans d'images — *écrans fétiches* — sur fond d'écran noir. Selon cette interprétation, à la vision du manque, du rien et du vide se surajouterait la vision de cet écran, ou de ce voile,

¹¹ La perversion, dont le fétichisme constitue le modèle structural, concerne la castration symbolique de l'*Autre* maternel, en tant que la mère serait livrée à la déroute d'une jouissance perdue que le sujet pervers va s'efforcer de restaurer par le biais d'un objet de jouissance, le fétiche, devenu phallus retrouvé. Cet objet peut, comme on le sait, être un objet quelconque, élu pour objet sexuel, à partir du moment où il tient lieu du phallus maternel. Cependant, en dehors de toute signification clinique, ce qui doit nous arrêter ici, c'est surtout la *valeur d'image* du fétiche, et l'espace de fascination qui se crée autour de l'objet quant à la possibilité que le fétiche se dévoile comme écran, cache du manque, simulacre, *objet imaginaire* représentant du *phallus imaginé*, que le voyeur (fétichiste) va précisément tenter de surprendre dans son moment d'apparition. En ce sens, il n'y a de fétiche que du manque auquel un objet imaginaire quelconque vient remédier. (Voir à ce sujet le texte incontournable de S. Freud, « Le fétichisme » (1927), *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche *et al.*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 133-138.) « Je vais certainement décevoir, écrit Freud, en disant que le fétiche est un substitut du pénis. Je m'empresse donc d'ajouter qu'il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis mais d'un certain pénis tout à fait particulier qui a une grande signification pour le début de l'enfance et disparaît ensuite. C'est-à-dire qu'il aurait dû être abandonné mais que le fétiche est justement là pour le garantir contre la disparition. Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer. Le processus était donc celui-ci : l'enfant s'était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception : la femme ne possède pas de pénis. Non, ce ne peut être vrai car si la femme est châtrée, une menace pèse sur la possession de son propre pénis à lui, ce contre quoi se hérissé ce morceau de narcissisme dont la Nature prévoyante a justement doté cet organe. C'est d'une panique semblable peut-être que sera pris l'adulte aux cris de : "Le trône et l'autel sont en danger" [...] La plus vieille pièce de notre terminologie psychanalytique, le mot "refoulement" se rapporte déjà à ce processus pathologique. Si l'on veut séparer en lui plus nettement le destin de la représentation de celui de l'affect et réserver l'expression "refoulement" pour l'affect, pour le destin de la représentation il serait juste de dire en allemand *Verleugnung* (déli). Le terme "scotomisation" me paraît particulièrement impropre car il éveille l'idée que la perception a été complètement balayée, comme dans le cas où une impression visuelle frappe la tache aveugle de la rétine. Au contraire, la situation que nous décrivons montre que la perception demeure et qu'on a entrepris une action très énergique pour maintenir son déni. Il n'est pas juste de dire que l'enfant ayant observé une femme a sauvé, sans la modifier, sa croyance que la femme a un phallus. Il a conservé cette croyance mais il l'a aussi abandonnée ». (*Ibid.*, p. 133-135) Le fétiche, écrit Freud plus loin, « demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration et une protection contre cette menace » (*ibid.*, p. 135). Sur la perversion en général, voir également : H. Castanet, *La perversion*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse », 1999 ; P. Julien, *Psychose, perversion, névrose : la lecture de Lacan*, Ramonville Saint-Agne, Éres, « Point hors ligne », 2000 ; J. Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1994.

que devient l'image-objet, sans jamais pour autant masquer *tout* le vide qui est derrière¹². C'est du moins une première hypothèse que l'on peut envisager. Venant de Genet, cela n'aurait rien pour nous surprendre, tant les images — et spécialement les images des brutes et des bagnards — sont toujours phallicisées, érigées, dressées et mises en relief sur le vide qu'elles recouvrent et qui se dessine en elles. Mais cette hypothèse est insuffisante, car cet écran de vide n'est pas le vide. Le vide nous est signifié par quelque chose qui demeure un nouveau cache, et qui est l'écran lui-même. De sorte qu'en dépit de la jouissance du gardien qui est représentée dans la séquence du revolver, séquence d'exécution de l'image, c'est bien l'écran que le film nous montre, alors que l'image en est sortie. En somme, la dimension du fétichisme que nous avons rapidement évoquée ici nous ramène à notre idée de départ, à savoir que, tout comme au commencement du film, ce qui vient au lieu de l'image, c'est l'écran.

D'un motif obsédant

Les écrans noirs où les figures se détachent et se détaillent ne sont-ils pas des reprises abstraites du *mur-écran* que nous apercevions au commencement du film? Cet écran de pierre, écran de gris, ne faisait-il pas que redoubler la

¹² « Le *fétichisme*, écrit Philippe Julien, pose un voile sur le manque phallique de la mère. » P. Julien, *Psychose, perversion, névrose : la lecture de Lacan, op. cit.*, p. 106. Ce que reconnaissait déjà Freud en 1920 : « L'observation des faits, écrit Freud, nous démontre que, derrière le premier souvenir se rapportant à la formation d'un fétiche, se trouve une phase dépassée et oubliée du développement sexuel, représentée par le fétiche, comme par un "souvenir-écran", qui n'en est qu'un résidu et pour ainsi dire le précipité. » S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), trad. B. Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, « folio », 1962, p. 166.

frontalité même de l'écran que la succession des « plans fixes », souhaités par Genet, laissaient présager? Mieux : cette image du mur qui ouvre *Un chant d'amour*, et qui a déjà attiré notre attention au début de cette étude, n'aurait-elle pas une fonction plus spécifique qui consisterait, à titre de première image, d'ouverture de champ et de prologue, à nous prévenir de la réalité des images que nous allons voir? « Le film, comme le remarque à son tour Philippe-Alain Michaud, est scandé par des images de mur qui ramènent régulièrement le regard à l'expérience de la frontalité¹³ » ; de plus, comme nous l'avons mentionné, des « fragments de corps sont isolés par le cadre sur des surfaces unies qui sont elles-mêmes une extension généralisée du dispositif mural¹⁴ ».

C'est qu'en dépit du contexte où se déroule la petite rêverie érotique imaginée par Genet (la prison, le baigne) la première image aura tout de même constitué un « choix cinématographique » des plus simples, mais aussi, peut-être, des plus ambigus. Pourquoi, sinon, en guise de *première image* choisir de filmer (et en image dite « mouvement ») ce qui se dresse par définition avec une impénétrable opacité, une immobilité rigide, sinon pour en faire une image qui soit à la fois symbole de l'univers carcéral, certes, mais aussi *image-écran*? C'est-à-dire une image qui soit elle-même présence de l'écran et limite du monde visible, plan fixe et surface verticale.

Il est d'autant plus significatif que ce choix semblait devoir se répéter. En 1949, l'année qui précède le tournage d'*Un chant d'amour*, Genet avait été

¹³ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », *loc. cit.*, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

approché pour écrire les dialogues d'un film tiré du *Roman d'un prisonnier* de Hans Fallada. La première et la dernière image du film devaient nous montrer « un mur de prison à l'aube¹⁵ ». Dans le scénario pour *Le baigne*, Genet annonce que le film s'ouvrira sur « l'angle de deux murs blancs, presque rongés par le soleil¹⁶ ». Plus loin, à propos du mur de la cour, on parle de « la reconnaissance très exacte du mur, blanc, mais grenu, où le soleil s'écrase¹⁷ ».

Comme le dos « grumeleux blanc » de la carte postale, sur lequel Genet écrivait autrefois quelques mots, ce mur devait donc apparaître, lui aussi, *blanc grenu*... Étrange répétition d'un motif qui semble s'imposer quelque dix ans plus tard, entre le blanc grumeleux de la carte postale et le blanc grenu de la première image du mur. Une image se substitue à une autre, mais c'est toujours en même temps la même surface de ce blanc grumeleux, grenu, qui se réinscrit comme écran, surface de fond « où les ombres, écrit Genet, sont très dures, précisément coupées, nettes¹⁸ ».

¹⁵ L'image qui est évoquée ici nous renvoie plus précisément à une image que l'on retrouve plus loin dans *Un chant d'amour*, lorsque le gardien aperçoit une grappe de fleurs blanches se balancer au bout d'une ficelle le long d'un mur. Dans *Le roman d'un prisonnier*, rappelle Edmund White, les fleurs n'étaient qu'une boule de papier que l'on s'échangeait au bout d'une corde ; « une main apparaît entre les barreaux d'une cellule et balance au bout d'une ficelle une boule de papier que saisit une autre main sortie de la cellule voisine » (voir E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 365). On aura compris que c'est surtout le signifiant de « mur » qui devait être souligné ici à titre de « première image ».

¹⁶ J. Genet, *Le baigne, op. cit.*, p. 118.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

Ce mur est aussi ce qu'on doit d'abord photographier pour mieux capter ensuite le corps du prisonnier, « dressé seul, à l'angle de ce mur, dans un ourlet d'ombre¹⁹ » ; il faudra ensuite, mais seulement ensuite, photographier un visage, un sourire ; réaliser à l'écran une description précise des objets que la caméra devra examiner avec « un maximum de violence » où les sabots des détenus apparaissent en gros plan « d'un bois très réel ». La « rouille » de la tinette en fer forgé devra elle aussi « être visible », alors que « le fer lui-même semble s'écailler ». Puis, il faudra « [o]btenir la douceur des caresses que le surveillant accorde à ses mollets velus, ses pieds trop blancs dans l'eau, la justesse du petit goujon, la qualité du treillis de fil de fer qui sépare le surveillant de la cour²⁰ ». Autrement dit, le blanc de ce mur, le blanc de la cour et enfin le blanc du baigne tout entier, est à filmer d'abord, parce qu'il est commencement de monde et origine d'une vision exacte, précise, de tout ce qu'il s'agit de filmer ensuite. Soit un écran de *noir*, soit un écran de *blanc*, mais certainement un mur, une surface d'inscription.

Le simple fait de souligner ici l'immanquable répétition d'un motif nous force à admettre très concrètement que filmer un mur c'était déjà filmer quelque chose qui appartenait à la condition de la visibilité. Dans *Un chant d'amour*, nous avons précédemment évoqué la valeur d'écran de la première image. À savoir quelque chose qui nous semblait *faire écran*. Une *image-mur*, une image qui *obstrue*. En ce sens, le film qui d'ailleurs se termine sur l'image de ce mur, pour revenir encore une fois à un générique pauvrement graffité sur un autre pan

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 136-137.

d'image, nous invite à penser le cinéma non seulement comme un travail d'image à l'écran, mais aussi, pourrait-on dire, comme un *travail d'écran*. Comme si le film avait quelque part l'écran en lui, et que le cinéma pouvait être lui-même hanté par la présence de l'écran où les images vont et viennent comme dans un rêve.

Au commencement d'*Un chant d'amour*, c'est tout d'abord par un effet optique que les choses semblent devoir se poser. Alors que le plan cinématographique se caractérise habituellement par un effet de profondeur (du moins dans son acception spatiale), la surface du mur filmé, en occupant tout le cadre de l'image, semble bien nous restituer la planéité même de l'écran. Comme si l'absence de profondeur de champ, littéralement obstruée par la vision de ce rempart, nous redonnait la vision pleine de l'écran... De sorte que voir l'image, c'était voir aussi l'écran, c'était éprouver l'écran comme image et l'image elle-même dans son immanente « écranéité ». Fabrice Barbaro a remarqué lui-même l'effet d'étrangeté spatiale qui donne à la première image du mur l'impression d'ériger devant nous un espace ambigu : d'abord « un mur diagonal » ; puis quelque chose de plus instable : un « entre-deux vacillant », un « espace ni frontal, ni euclidien, à trois dimensions²¹ ». Puis, second effet d'optique, celui de mise en surface des images elles-mêmes qui relaient la surface grise du mur à la surface grise des images à l'écran.

Mais, au fond, n'y a-t-il rien que de banal dans ce constat? N'est-ce pas simplement une façon de dire qu'il y a une matérialité de l'image, que cette

²¹ F. Barbaro, « Les idoles et la distance », *loc. cit.*, p. 74.

matérialité n'est *que* surface, et que la surface a aussi le pouvoir de se rendre *visible*? Nous touchons en partie au problème formulé anciennement par Aristote qui interrogeait le rapport du visible à son *aspect*, c'est-à-dire le point de jonction entre la couleur, la surface et le visible :

L'objet de la vue, c'est le visible. Or le visible est, en premier lieu, la couleur, et, en second lieu, une espèce d'objet qu'il est possible de décrire par le discours, mais qui, en fait, n'a pas de nom [...] Le visible, en effet, est couleur, et la couleur, c'est ce qui est à la surface du visible par soi : et quand je dis "par soi", j'entends non pas ce qui est visible par son essence, mais ce qui est visible parce qu'il contient en lui-même la cause de sa visibilité²².

Le regard peut toujours hésiter sur une « double réalité perceptive », comme le remarquait Maurice Pirenne²³, entre la profondeur de plan où s'ouvre un espace fictionnel et la surface de l'image où viennent se jeter les accidents matériels de la projection. Double réalité d'une perception entre la vision de l'objet et la vision de la surface : quand l'écran de pierre semble réaliser la coalescence de l'objet représenté avec le dispositif cinématographique lui-même, si ce n'est la coalescence d'un espace imaginaire et la perception d'une surface et de son aspect. C'est un peu finalement ce que Genet essaie de nous dire des tableaux de Rembrandt, lorsqu'il écrit : qu'« en même temps qu'il reconnaît l'objet l'œil reconnaît la peinture, comme telle²⁴ ». Mais Genet dit

²² Aristote, *De l'Âme*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1959, p. 105-106.

²³ Sur les travaux de Pirenne appliqués à la question de l'écran au cinéma, voir J. Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1989, p. 141-143.

²⁴ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes* (1967), *Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. 28.

aussi autre chose : que l'œil s'est englué dans la peinture, et que le spectateur s'est trouvé captif de sa propre vision, embourbé dans une sorte de fascination visuelle dont il ne sait plus reconnaître l'origine. L'œil, écrit Genet, « n'en sortira plus » : « Qu'est-ce que j'ai donc? Pourquoi ça? Qu'est-ce que c'est que ces peintures dont j'ai tant de mal à me désembourber²⁵? »

Si nous pouvons d'abord être frappés par le grain de l'image, si l'image peut nous sembler plus « matérielle » en raison de son aspect, c'est que tout cela peut aussi se résumer à la réalité d'une image projetée, quand il revient au cinéma de ne pas nous faire simplement croire à ce que nous voyons, mais de nous mettre en présence de l'écran lui-même : là où se forment des aspects d'images filmées, des instants visuels qui nous rappellent comme l'eût exprimé Merleau-Ponty, que le visible possède d'abord une réalité tangible, que *voir* c'est d'abord *toucher* et *être touché*, être frappé par le visible. « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui²⁶ ». Le début d'*Un chant d'amour* ferait donc plus que nous donner une « image de la prison », le mur comme métaphore de l'univers carcéral, il nous donnerait à voir quelque chose de plus direct, de plus « tangible », au sens de Merleau-Ponty, c'est-à-dire l'écran lui-même, à la fois surface de projection et étendue sensible où notre regard est frappé, touché par l'écran, touché par une image dans son essentielle imagicité, voire dans la

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 177.

duplicité même de l'image en tant qu'elle est à la fois *image à l'écran* (qui montre) et *écran d'image* (qui ne laisse voir que l'immanence de sa propre écranéité). Si l'image à l'écran devient elle-même « écran », une *image-écran*, n'est-ce pas d'abord parce que moins qu'elle ne cache ou ne masque quelque chose, l'image répond à la matérialité de sa propre condition d'apparition? Comme si l'image — image filmée, image projetée — était l'effet de sa propre causalité d'image-cinéma.

Allons au bout de cette intuition : il s'agirait plus précisément, comme c'est le cas avec *Un chant d'amour*, d'une causalité grise, donnant à l'image, au corps des acteurs, à la chair minérale du monde filmé, un aspect de pierre granitique. Ce qui rejoint la très belle intuition de Gilbert Lascault qui attire notre attention sur cette sorte de *passion du gris*, chez Genet, où l'éloge de la poussière devient le motif d'une intensité grise²⁷. Suivant cette intuition, et pour peu que le « gris » d'une image « en noir et blanc », comme on dit, devienne signifiant, c'est-à-dire chargé d'une potentialité minimale d'évocation, la nature ambiguë du « gris » en art comme en photographie, ou encore au cinéma, en fait une hantise de la neutralité, de la réalité « sans couleur », comme si le gris n'était qu'une couleur mitoyenne, une couleur-frontière entre les vivants et les morts. Dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, c'est toute la personne de Giacometti qui « a la couleur grise de son atelier ». Ainsi en est-il de l'artiste : « Par sympathie peut-être il a pris la couleur de la poussière²⁸ » ; de sa palette : « Posée au milieu des vieilles

²⁷ G. Lascault, « Éléments d'un dossier sur le gris », *Écrits timides sur le visible*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1979, p. 41.

²⁸ J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 45.

bouteilles d'essence, sa palette, des derniers jours : une flaque de boue de différents gris²⁹ » ; et des tableaux eux-mêmes : « quelques lignes grises, presque blanches, sur un fond gris presque noir³⁰ ».

« Parce qu'il n'est pas individualité, mais mélange, écrit Lascault, le gris neutralise ce qu'il permet de mieux connaître ; il estompe les oppositions dans ce qui est voué à la mort³¹. » Or si le gris participe d'une disparition des oppositions dans l'ambiguïté du presque blanc / presque noir, il possède aussi le pouvoir de brouiller le lieu du distinct et de l'indistinct, entre blanc et noir, pour devenir lui-même un élément de couverture. « Le gris déguise et dissimule³² », parce qu'il est un intermédiaire entre ce que l'on voit du monde coloré et le monde interlope dissimulé derrière l'écran du monde. En ce sens, cet écran de « gris » que devient l'écran de cinéma, pourrait bien avoir une fonction paradoxale de recouvrement. Il nous signifie que l'image n'est pas même un aspect de la vie, mais un aspect cendré de la mort. « Il faut donc un art, écrit Genet, doué du pouvoir étrange de pénétrer ce domaine de la mort, de suinter peut-être à travers les murs poreux du royaume des ombres³³. »

Cela pourrait s'arrêter ici. Mais dans le scénario pour *Le baigneur*, c'est bien le *gris*, le *blanc et noir*, et le *bleu pâle* qui auraient constitué les premiers éléments

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

³¹ G. Lascault, « Éléments d'un dossier sur le gris », *Écrits timides sur le visible*, *op. cit.*, p. 32.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 47.

visuels d'un film en couleur! « Si les couleurs pouvaient apparaître, le ciel serait presque noir, les murs gris très clairs, gris perle, le sol d'un blanc pur et sec, cinglant, et le vêtement des forçats bleu pâle³⁴ ». Par ailleurs, ce sont les « nègres » dans *Le bagne* qui porteront les « autres couleurs [...] jusqu'à la débauche³⁵ ». Ce faisant, c'est dans un monde « blanc » (parce que dans un monde *de* blancs) minéral, un monde de pierre, que toutes les couleurs, toutes les images du film, auront lieu et qu'il faut donner aux autres couleurs quelque chose pour apparaître, comme un écran, un désert, un espace vide, aride, cristallisé :

Le bagne est planté au milieu d'un désert, plutôt de cailloux que de sable. Ce serait, par exemple, une immense plaine brûlée par le soleil. Aucune herbe n'y pousse. La caméra doit photographier avec précision ces pierres aux facettes scintillantes et qui contiennent du mica. On doit pouvoir montrer que le bagne est au centre d'une aridité parfaite, minérale, cristallisée. [...] Carré, le bagne, est entouré d'un mur de ronde très épais et très haut. Aux quatre coins, quatre miradors. Les murs sont très blancs. Les ombres projetées s'y découperont avec une parfaite netteté. Aux abords du bagne, d'un côté il y a la caserne, blanche aussi, et très propre, des soldats nègres. [...] À l'intérieur du bagne, il y a une série de bâtiments blancs, réguliers, rectangulaires, avec, quelquefois, une voûte, et même une colonnade. Ils sont disposés autour d'une cour centrale dans laquelle il n'y a rigoureusement rien³⁶.

Si le blanc et le noir sont voués à se mélanger dans une étendue de « gris » — comme sur la palette grise de Giacometti —, si le gris est toujours plus ou

³⁴ J. Genet, *Le bagne*, *op. cit.*, p. 101.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

moins la frontière indistincte entre le blanc et le noir, il reste que dans le système oppositionnel de Genet, le noir, comme le « nègre », se détache sur un fond de *blanc* et que par conséquent le blanc est lui-même cet écran originaire qui donne lieu à cette image noire, cette image d'ombre, que le noir, le « nègre », peut espérer devenir. Ainsi, comme Genet le dira des années plus tard à Antoine Bourseiller « les Noirs sont comme des caractères noirs sur une page blanche. Ils sont les caractères noirs sur les Blancs pâles d'Amérique³⁷ ».

Ces oppositions entre le blanc et le noir nous situent, il va sans dire, dans une logique du signifiant. Si le fait d'écrire, ne serait-ce qu'en prévision d'une image filmée, réactualise la prégnance du signifiant aux images nommées, c'est que le sujet est par conséquent toujours impliqué dans l'acte de nomination des images. Autant que dans le fait de tracer un réseau associatif, que l'on pourrait d'ailleurs étendre beaucoup plus loin qu'au simple mur de cinéma, c'est aussi dans l'insistance des signifiants de blanc, noir et gris que l'écriture donne à l'image tout le poids d'une vision autour de quoi le signifiant se resserre. Je fais bien entendu allusion à Lacan, plus qu'à Saussure, qui note que le signifiant « anticipe toujours sur le sens en déployant en quelque sorte au devant de lui sa dimension [...] D'où l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens insiste, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans sa signification dont il est capable au moment même³⁸. » Façon de dire, après Saussure, que le signifiant anticipe toujours sur le sens qui se dépose dans l'énonciation à partir de son inscription. Mais c'est aussi une façon, pour nous,

³⁷ J. Genet, « Entretien avec Antoine Bourseiller » (été 1981), *L'ennemi déclaré*, *op. cit.* p. 222.

³⁸ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient » (1957), *Écrits*, *op. cit.*, p. 502.

de reconnaître une fois de plus la valeur symbolique d'une image qui, dans l'insistance du scénario et des images prévues, n'en finit pas d'en déporter la signification. C'est bien pourquoi nous voyons ici la mise en œuvre d'un motif obsédant : un écran est commencement de monde et limite du visible, mais il est aussi le lieu du visible dans ses valeurs de gris, de blanc, de noir parce qu'il est un lieu où la lumière se laisse entamer par les ombres.

L'image occlusive : Genet avec Beckett

Parlant du *blanc* originaire, parlant du *gris de l'image*, nous sommes encore tentés de lui donner une signification. Or, ce n'est pas tant la signification, que la fonction de l'écran comme image de cinéma qu'il nous faut tenter de mieux comprendre. Bien sûr, nous nous intéressons aussi au texte chargé de décrire ces images, de les prévoir sous forme de scénario. Nous essayons de saisir comment la description des « lieux », par exemple (le désert, le baigne, la cour vide, les bâtiments blancs), vient réinscrire quelque chose comme un *motif obsédant* entre l'émergence voulue des images et le lieu (blanc minéral ou noir de nuit) que l'on veut aménager pour le rendre cinématographiquement visible. Mais c'est aussi une manière de se demander sur quel fond la représentation aura lieu pour que les images accèdent à une nouvelle visibilité. Rendre les images visibles. Telle serait peut-être tautologiquement, mais rigoureusement, l'exigence première et ultime du cinéma selon Genet. Abandonner le dire, pour mieux montrer. Faire

accéder l'image à sa propre visibilité pour que cette visibilité soit vue à l'écran. Or que devient l'écran dans toute cette affaire? Cela doit s'entendre en terme de *plan imaginaire*, alors que très concrètement, ce qui nous est donné à voir, c'est d'abord une surface qui, plutôt que d'ouvrir un champ, semble se refermer devant notre œil en un plan frontal fixe.

Si l'écran (comme le mur) est premier, s'il préexiste aux images parce qu'il est toujours d'abord le lieu des images, l'écran n'aurait-il pas cette fonction d'ouvrir (sur un monde, le film, les images à l'écran), en même temps qu'il se ferme (comme un espace se referme devant le spectateur)? Est-ce que l'écran, pour advenir comme écran, ne doit pas produire le jeu qui consiste à laisser apparaître une image (mais l'image d'un mur, d'un blanc), pour mieux signifier au spectateur qu'au moment où le film s'ouvre, l'œil se voit lui-même aussitôt reclos devant un écran?

Cette idée qui veut que l'image puisse ouvrir le spectateur à un espace imaginaire en même temps qu'elle se dresse comme obstacle, image-écran, a été développée ailleurs et autrement que dans le seul film de Genet. Le court-métrage de Beckett réalisé en 1965, intitulé *Film*, nous met, par exemple, tout autant en présence de l'écran, si ce n'est d'une image occlusive, d'un champ fermé, obstrué par la paupière de l'œil qui, avant de s'ouvrir, s'étend tout d'abord comme une peau ridée, plissée — une matière de peau. C'est donc, là aussi, par un aspect physique que la première image se dresse à l'écran. Non pas l'œil, mais l'œil fermé : la peau de l'œil.

Au-delà du premier instant, la séquence inaugurale, la séquence *ouvrante* en quelque sorte, articule un mouvement de « se fermer... s'ouvrir... se refermer » qui fait alterner la paupière et l'œil, l'écran épidermique et l'organe vivant du regard, quasi sphinctérien. N'y a-t-il pas une intention première, une intention

profonde, dans le fait qu'en filmant un œil qui s'ouvre — à quoi sinon au monde, au cinéma lui-même, bref, un œil qui s'ouvre au regard? — on nous donne d'abord non pas l'œil lui-même, mais dans les quelques secondes qui précèdent, l'œil fermé, la chair de l'œil. Comment ne pas nous arrêter à cette image, alors que tout le film de Beckett est bel et bien construit sur la possibilité d'obstruer le regard, de le couvrir et d'en finir avec lui ; alors que la petite fiction imaginée par Beckett nous invite à considérer, justement, l'impossible fin du regard. On peut fermer les yeux, on peut obstruer le champ imaginaire de la vision, mais comment supprimer le regard, comment lui échapper?

Revenons tout d'abord aux premiers instants du film. Avant qu'on puisse reconnaître l'organe oculaire, avant toute « image de l'œil », notre regard est donc frappé par un *écran de chair*. L'œil s'ouvre, se referme. Cela pourrait très bien ne pas nous arrêter. Mais à l'image de l'œil *s'ouvrant, se refermant*, succède en fondu un mur de brique que l'on voit subitement obstruer complètement la surface de l'écran. À l'instar de la paupière qui recouvrait l'œil, apparaît une étendue sombre, briquée, striée, inquiétante : encore un écran, un mur. La caméra se met en mouvement, elle parcourt cette étendue opaque, hostile au regard, jusqu'à ce qu'on aperçoive un fragment de ciel. Puis, la caméra redescend pour cadrer, au loin, un bâtiment, une maison, comme si l'inquiétante paroi y conduisait inévitablement. Dès que l'image s'ouvre sur une plus grande perspective, émergent de la surface indifférenciée les « données » du monde, d'un monde : une maison, un escalier, des fenêtres, une ville. Vous voyez... regardez bien... c'est cela... Puis la caméra refait le chemin en sens inverse. Retour au mur, à sa matérialité frontale, jusqu'à ce que s'immisce dans l'image le personnage camouflé d'un long manteau. Travelling horizontal, le personnage court précipitamment en se collant à la paroi du mur, comme pour se fondre à la surface et se dérober lui-même au regard. Bousculade : l'homme

dans sa course se frappe à un couple d'inconnus qui le regardent méchamment. Il poursuit son chemin et court se réfugier dans un immeuble désert pour s'y enfermer. La suite va consister à développer un drame spéculaire où le personnage tente d'échapper à tout regard extérieur, incluant celui de la caméra qui est le seul regard qui s'avère inévitable, parce qu'il est le regard intérieur du sujet se retournant sur lui-même.

Le regard nous « cerne », disait Lacan à la suite de Merleau-Ponty, parce que nous sommes d'abord des êtres regardés dans un monde omnivoyeur sans pour autant qu'on nous le montre⁴⁰. C'est précisément ce que le film de Beckett nous donne à voir, justement. Qu'est-ce à dire? Sinon que le regard, qui n'est pas l'œil en tant qu'image, est proprement non localisable, partout et nulle part à la fois. Or, que fait le film, justement, sinon représenter avec la caméra ce regard qui est au dehors, et qui montre que *ça regarde*? En ce sens, le court-métrage expérimental de Beckett se propose de déployer une variation sur la célèbre formule de l'évêque Berkeley, *Esse est percipi*, « Être, c'est être perçu », que Beckett aura consigné dès les premières lignes de son scénario⁴¹. C'est du moins la condition fondamentale à laquelle le personnage va tenter d'échapper, en même temps que le film produira l'argument complémentaire à la formule de Berkeley : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère,

⁴⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1973, p. 71.

⁴¹ S. Beckett, « Film », *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 111-134.

animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi⁴². »

Afin d'en reconduire l'expérience au cinéma, la caméra dispose d'une savante géométrie où les angles de perception sont calculés et tracés en fonction d'une situation spéculaire : « Pour pouvoir figurer cette situation le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ), le premier en fuite, le second à sa poursuite⁴³. » La caméra devra donc à la fois poursuivre l'« objet », incarné par Buster Keaton, montrer le regard sur l'objet, et le regard depuis l'objet, lequel cherche précisément à échapper à tout regard et, en définitive, *au sien*. Ce qui donne à la caméra une certaine valeur, d'abord comme présence fictionnelle en tant qu'« œil », ensuite comme *position*, en tant que « dispositif » et organisation du champ scopique. « Il apparaîtra seulement à la fin du film que l'œil poursuivant est celui, non pas d'un quelconque tiers, mais du soi », écrit Beckett⁴⁴. L'homme va donc se réfugier dans un appartement désert où ne subsiste qu'une énumération de regards possibles qu'il faudra couvrir, annuler ou anéantir : une fenêtre, un miroir, un « chromo » épinglé au mur « représentant Dieu le Père », un poisson rouge dans un bocal, un chat, un chien, un oiseau. À partir de là, toute forme de « l'œil », tout motif oculaire, la moindre forme « ocellée », seront immédiatement reconnus comme « regard sur soi ». L'action du personnage consiste à s'assurer qu'aucun regard n'a subsisté. Mais en

⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

parcourant le mur de la chambre, l'homme du film ne peut que suspecter la présence d'un autre regard qui aurait pu subsister à son ultime effacement. En ce sens, le « chromo » une fois déchiré ne laisse certes qu'une trace vague de sa présence, un cerne clair, un clou, mais c'est surtout en l'absence de l'image que le regard invisible devient fatal, quand du lieu même de l'absence quelque chose encore nous regarde. « Ce que nous voyons, nous regarde », comme le dit bien Didi-Huberman après Lacan, Merleau-Ponty, Paul Klee ou Cézanne, et surtout lorsque ce qui nous regarde, ce que nous voyons, nous regarde du lieu même de l'absence et du vide⁴⁵. Ainsi, comme pour illustrer au cinéma la puissance du regard, c'est finalement l'absence d'image sur le mur, la présence du mur comme écran, qui regarde l'homme de la chambre. Et c'est enfin sur ce mur, là où la photographie du chromo brille par son absence que le double spéculaire de Buster Keaton va finalement apparaître. Le sujet se referme ou s'évanouit (c'est ici la même chose) sur la vision de sa propre image qui le regarde.

Que penser en fin de compte des « trois images », des « trois écrans » que nous avons au tout début? Ce que nous montre la première image, l'étendue de chair qui s'ouvre sur un œil dilaté, est moins dans sa texture de chair une image, qu'un lieu d'immanence de l'image. Ce « sale œil de chair », comme Beckett l'écrira ailleurs⁴⁶, recouvert d'une paupière charnue, est aussi un écran qui offre au cinéma un sérieux contrepoint conceptuel à l'immatérialisme de Berkeley. Car ce qu'on ne peut manquer de voir en tant que spectateur, c'est précisément

⁴⁵ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 11. (Voir également M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard, « folioplus-philosophie », 2006, p. 23.)

⁴⁶ S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 37.

cette immanence de la chair à l'écran, une immanence qui *fait écran*, redoublée par l'étendue noire du mur de brique qui lui est substituée. Il ressort de ce court prologue — l'œil dans son mouvement de *s'ouvrir-se refermer-s'ouvrir*, et l'écran de briques striées qui semble « obstruer » la surface entière de l'écran — quelque chose comme un instant d'occlusion partielle du plan cinématographique. Non un aveuglement, parce qu'il y a toujours une image, mais quelque chose qui du lieu même de l'image nous suggère un mouvement d'occlusion.

Film tout autant, il me semble, qu'*Un chant d'amour*, n'en est pas moins une manière de penser le cinéma et de chercher par les moyens stricts de la caméra à essentialiser l'image cinématographique, sans pour autant réduire le projet à une « adaptation » d'une œuvre écrite qui en serait comme la prémisse et tout aussi bien le garant de vérité. Pour Beckett, il fallait plutôt tenter de rencontrer les implications profondes du dispositif, c'est-à-dire comme le dit bien Jean-Michel Rabaté, « fabriquer directement, avec le matériau filmique, un artefact qui prolonge les interrogations de son théâtre et de sa fiction⁴⁷ ». Or, comme la plupart des commentateurs n'ont pas manqué de le soulever, la recherche cinématographique de Beckett repose essentiellement sur l'utilisation d'une caméra mobile dont le maniement très simple n'en est pas moins rigoureux parce qu'elle permet, de façon tout à fait saisissante de dédoubler le regard.

⁴⁷ J.-M. Rabaté, « *Film* de Beckett : l'hypoténuse de l'œil », *La pénultième est morte*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 177. Sur *Film* de Beckett, voir également G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 97-103 ; P. Pavis, « *Film* est un film », *Protée*, vol. 19, n° 3, automne 1991, p. 66-71.

Chez Genet, il s'agit de voir apparaître les images sur fond d'écran du monde. C'est que l'écran, de même que l'image du mur comme surface visible en aplat, surface verticale, est aussi le commencement du regard. Commencement de film, première image, mais ouverture possible du regard au monde des images. Comme Deleuze le mentionnait à propos du cinéma de Dreyer et ses fameux *plans aplatis* par absence de profondeur (on pense par exemple à *Gertrud*), il n'empêche que « plus l'image est spatialement fermée, réduite même à deux dimensions, plus elle est apte à *s'ouvrir*⁴⁸ ». Ce peut être, comme chez Dreyer, une ouverture vers le temps, l'Esprit, mais ce peut être plus simplement, du moins chez Genet, un appel à toute ouverture, voire à toute *percée* de l'écran. Dans *Un chant d'amour*, cette ouverture est certes un élément de structure dans le dispositif érotique du film (le trou où l'œil du gardien vient se loger pour voir), mais cette ouverture peut aussi bien être produite par le mouvement même des images, l'intrusion d'un corps, par exemple, sur fond d'écran. En effet, si le mouvement est perceptible comme une translation dans l'espace, comme le rappelle Deleuze, il est aussi l'expression d'un changement dans le lieu, le « Tout », qui est circonscrit par le cadre et qui connaît un certain nombre de perturbations quant au lieu de l'image. « Le tout n'est pas un ensemble clos, mais au contraire ce par quoi l'ensemble n'est jamais absolument clos, jamais complètement à l'abri, ce qui le maintient ouvert quelque part, comme par un fil ténu qui le rattache au reste de l'univers⁴⁹ ».

⁴⁸ G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

C'est précisément, dans *Un chant d'amour*, l'impression que nous pouvons retenir de l'entrée du gardien qui s'avance en longeant le mur que l'on voyait tout d'abord en aplat de long en large de l'écran. Sans doute, l'image de ce mur n'apparaît qu'un moment, mais ce mur n'a guère besoin d'être filmé très longtemps pour se signifier et apparaître comme « mur », surface plane, espace d'écran. Or l'entrée d'un personnage vient modifier légèrement cet espace *en le traversant*. Mettez dans l'image un corps, et vous avez un tout autre espace, une soudaine profondeur, un appel d'air qui semble souffler dans l'image le mouvement d'une silhouette. On verra ce corps se dégager du fond, le creuser, le repousser pour s'y insérer (on dit alors qu'il se « détache » ou qu'il se « détaille »), et le mur qu'on pouvait d'abord mal distinguer du sol, se voit assigner une certaine amplitude, un volume. Autrement dit, ce mur a soudain la capacité de contenir les choses, remplissant du même fait sa fonction carcérale. Tout se passe, donc, au commencement d'*Un chant d'amour*, comme si filmer ce mur, au point de rendre imperceptible l'étendue d'un lieu — simplement le laisser apparaître comme « mur », façade en aplat — revenait à préparer l'apparition de celui qui donnera toute sa signification à l'image : la prison, le bague. Espace doublement carcéral, il me semble, puisque notre regard a d'abord été frappé par la surface grisâtre de ce pan de mur, comme si notre œil était lui-même l'objet que l'on enferme ici, un instant, dans la chambre secrète du fantasme.

Plan imaginaire et corps du fantasme

Le motif du mur serait l'un des *topoi* de cette théorie de l'écran que nous évoquions au commencement de cette thèse, qu'il soit mur de prison, muraille ou écran de cinéma. Mais n'avons-nous pas été tentés à travers cette longue

investigation de donner trop d'importance à une image qui n'apparaît qu'un temps, et finalement *trop vite* pour nous suggérer une quelconque intention esthétique? Jusqu'où peut-on prêter à l'image de ce mur un tel programme? À vrai dire il ne s'agit pas d'un programme, mais je dirais plutôt de l'involution d'une insistance dans les rapports que Genet semble avoir entretenus avec le cinéma. Il nous suffit que la première image soit un lieu pour les ombres, comme Genet l'a lui-même perçu dans *Le baigne*, et que le mur s'impose dans sa nécessité poétique à titre de première image. Pour le spectateur et lecteur que nous sommes, il s'agissait de nous étonner, puis de nous interroger sur ce qu'il advient dès lors qu'on pose la question du lieu même du cinéma. Voire, comment cette image s'adressait au cinéma lui-même.

Il demeure que le « mur » s'inscrit à l'intérieur d'un champ symbolique inévitable dans une œuvre qui commence à s'écrire en prison. Comment ne pas y penser? Filmer un mur c'était aussi mettre au commencement d'*Un chant d'amour* le signe d'une vision carcérale du monde. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, les murs de la cellule du narrateur étaient déjà le lieu d'apparition des images ; là où le corps du prisonnier se projette lui-même comme à la surface d'un miroir. Dans la mythologie carcérale de Genet, le mur se tient, se dresse et se signifie déjà comme espace de projection : il est le lieu d'une aperception spéculaire du corps d'un mac brutal ou d'un invisible cavalier.

C'est dire que le mur n'a jamais été qu'un *simple mur*, il a toujours été le lieu matériel d'apparition des images alors qu'à la surface du monde sensible, l'imagination, le désir, l'amour, la mémoire laissent apparaître des formes et des visages qui nous hypnotisent. On voit dès lors se dessiner une véritable imaginariation de la « paroi » où le corps amoureux se colle à la surface du mur pour embrasser les fantômes d'un désir captif.

[U]n canif cruel dans une main, son membre raide empoigné par l'autre, debout face au mur blanc, et le voici jeune détenu féroce et vierge. Il appuie sa joue contre le mur. D'un baiser il lèche la surface verticale et le plâtre goulé tire à lui sa salive. Puis des baisers en averse. Tous ses mouvements dessinent les contours d'un invisible cavalier qui l'étreint et que le mur inhumain séquestre⁵⁰.

En suivant, d'un roman à l'autre, le fil imaginaire que nous offre Genet (et les exemples ne manquent pas), on comprend aisément qu'avant toute autre image, filmer un « mur » dans *Un chant d'amour* revenait inmanquablement à filmer un écran ; mais c'était aussi par conséquent imposer une image qui, d'être le lieu d'une opacité pleine, d'une immobilité rigide et verticale ne nous renvoyait pas moins à un motif spéculaire. Ainsi, dans *Miracle de la rose*, l'image « au plafond des religions » est aussi un *miroir*, mais un miroir qui vous attrape, qui vous piège contre la voûte céleste et vous garde prisonnier en même temps que vous retrouvez votre chemin dans l'image projetée au plafond, tel un écran, une surface de projection où se déroule le film par lequel vous reconnaîtrez quelque chose de vous-même. Contre le ciel, mais dans l'image.

Le ciel des religions est un plafond. Il finit le monde. Il est plafond et écran puisqu'en s'échappant de mon cœur les aspirations ne se perdent pas, elles se révèlent contre le ciel, et moi, croyant m'être perdu, je me retrouve en elles ou dans l'image d'elles projetée au plafond. Par horreur de l'infini, les religions nous emprisonnent dans un univers aussi limité que l'univers de la prison — mais aussi illimité, car notre désir en elle éclaire des perspectives aussi soudaines, découvre des jardins aussi frais, des personnages aussi monstrueux, des déserts, des fontaines et notre amour plus ardent, tirant du cœur plus de richesse, les projette sur les épaisses murailles et quelques fois ce cœur est si

⁵⁰ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 48.

minutieusement exploré qu'une chambre secrète se déchire, laisse un rayon passer, sur la porte d'une cellule se poser et montrer Dieu⁵¹.

À l'époque du *Miracle de la rose*, Genet traçait les contours d'une gnoséologie romanesque où l'être ne peut se saisir que de l'intérieur de la cellule du monde. Les images ne se laissaient voir que d'un lieu fermé où le sujet se voit entrer et où il se sait être impliqué. Le corps y était tout entier donné comme un corps qui voit, un corps qui s'échappe et s'élance au delà vers les limites du monde pour se voir aussitôt refluer vers lui-même dans une courbe spéculaire à l'intérieur de laquelle il aura gagné en image. Car, conformément à l'enfant au miroir, théorisé par Lacan, c'est toujours du lieu du miroir que le sujet accède à son statut d'image pour la faire entrer en lutte sur cette « ligne de fiction », dit Lacan, entre un corps morcelé et inassuré à son image, et l'image elle-même qui se constitue à la surface du miroir⁵². Dans *Querelle de Brest* :

Un instant il resta au pied du mur, immobile. Il examina la maçonnerie. Il vit quelle pierre il faudrait faire basculer pour creuser un peu la muraille [...] Il regarda longtemps. Il s'hypnotisa. Bientôt il fut dans une espèce de sommeil, d'oubli de soi qui le laissait s'incorporer au lieu où il se trouvait. Se voyant entrer dans la muraille dont tous les détails lui apparaissaient avec précision, son corps pénétrait dans le mur. Ses dix doigts avaient des yeux au bout. Tous ses muscles même en avaient. Il fut bientôt le mur et il le demeura un moment, sentant vivre en soi tous les détails des pierres [...] Enfin, s'apercevant être appuyé à la muraille dont il sentait dans ses mains les aspérités mouillées, il s'efforça de la quitter, d'en sortir mais il en sortit talé à jamais, marqué

⁵¹ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 256.

⁵² J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, *op. cit.*, p. 94-95.

par l'endroit très particulier des remparts qui resteraient dans la mémoire de son corps⁵³ [...]

Par ailleurs, les corps reflétés, corps des amants imaginaires sont durs (parce qu'images de « durs »), granitiques, toujours plus ou moins de la même *pâte*, ou plutôt de la même *Pierre*, que la surface sur laquelle ils ne sont jamais pourtant qu'une ombre passagère, un reflet à peine saisi en image. En ce sens, l'opacité mate du mur n'est jamais que la préfiguration du reflet où l'on se sait devant l'amant comme devant la mort, parce qu'il nous renvoie à l'abîme du double, du reflet sans intériorité, vide comme un tombeau. « Pour la première fois Querelle embrassait un homme sur la bouche. Il lui semblait se cogner le visage contre un miroir réfléchissant sa propre image, fouiller de la langue l'intérieur figé d'une tête de granite⁵⁴. »

Il va sans dire que faire un film sur *Le bagne*, ce n'était certes pas faire un film sur la condition carcérale de l'homme, c'était choisir le bagne parce que la prison est le lieu de toutes images possibles. C'était aussi faire commencer le regard là où il serait par définition captif, reclos à la surface des murs vides. C'est pourquoi le cinéma selon Genet devait y revenir, parce qu'il se dégage du bagne quelque chose qui renvoie l'écrivain aux conditions mêmes des *images vues*, projetées à l'écran, c'est-à-dire réverbérées sur les limites du monde visible, au delà de quoi il n'y a *rien*, sinon le désert, sinon Dieu.

⁵³ J. Genet, *Querelle de Brest*, *op. cit.*, p. 303-304. Je souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 362.

Nous dirons enfin que si l'écran nous sépare, ce n'est pas tout à fait de ce qui est derrière lui, mais bien de ce dont on suppose qu'il nous prive : ce qu'il ne cadre pas, ce qu'il ne montre pas. Dire ce qu'il en est de cette image-écran, ce n'est donc jamais réduire l'image à une simple surface. Il s'agissait plutôt d'estimer ici ce que l'écran pouvait induire de négativité dans le procès du regard. Négativité du mur dans son effet d'occlusion, négativité du hors champ ou de ces étendues noires pour qu'apparaissent à l'écran les images du fantasme.

C'est pourquoi l'image du mur à titre de première image laisse entière la question ; je dirais même qu'elle se confirme dans son caractère d'interrogation fondamentale, à savoir, non plus sur ce qu'est l'écran au cinéma, mais ce qu'il est *pour* le cinéma, entre plan imaginaire et hantise de la specularité. Qu'on y pense bien, cette insistance, cette fascination pour le mur, en tant qu'objet de cinéma, *chose à filmer*, cette exigence, en définitive « iconoclaste », à mettre en image (et en image dite « mouvement »), ce qui s'impose toujours dans sa profonde rigidité, son impénétrable opacité — ce que Genet nommait « la dureté précise, mathématique, de la paroi⁵⁵ » —, n'est jamais que la fascination pour ce que la paroi ne laisse pas voir. Fascination aussi pour ce qu'elle ne cesse de promettre au regard, ce qu'elle barre, ce qu'elle contient, ce qu'elle enferme, comme une cellule plane où se fomentent les images du fantasme. Ne soyons pas indifférents au fait que Genet s'arrangeait pour faire jouer ses amants à l'écran : dans *Un chant d'amour*, c'est Lucien Sénémaud qui joue le rôle de l'amant inaccessible, et, à en croire son biographe, Decimo, l'amant à qui s'adresse les

⁵⁵ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 66.

Fragments... aurait eu un rôle dans *Le baigneur* s'il avait été réalisé⁵⁶. Il y aurait donc autre chose qu'une stratégie destinée au spectateur. Le cinéma aura été l'occasion de mettre en œuvre autrement le problème de l'image et d'en radicaliser la fonction aux moyens des conditions visuelles propres au cinéma. Peut-être justement pour mieux tenter de penser le cinéma, peut-être pour mieux tenter d'essentialiser la réalité de l'image cinématographique. Si le cinéma pouvait traduire peut-être mieux que le roman, peut-être mieux que le théâtre, le plan imaginaire du fantasme, faire du cinéma ne revenait-il pas à voir, justement, jusqu'où l'image cinématographique pouvait faire corps avec la nature du fantasme. Voire, jusqu'où le fantasme pouvait lui-même faire corps, avec ce que Merleau-Ponty nommait la « texture imaginaire du réel⁵⁷ ». En éprouver la matière, le corps, ç'aurait été du même coup saisir la réalité haptique de l'image. Non pas l'image du réel qu'elle recouvre, mais la réalité, la consistance, la tangibilité du fantasme lui-même. C'est pourquoi ce serait bien le *corps du fantasme* qui, me semble-t-il, aurait été aussi en question, et non comme on aurait pu s'y attendre, le *fantasme d'un corps*, même inséré dans une scène, même imaginé sur le blanc de la page, même vécu en soi. Car le corps dont il s'agit a d'abord la consistance de l'image, parce qu'il a lieu, parce qu'il est perçu dans le champ imaginaire du regard.

⁵⁶ Voir à ce sujet E. White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 374.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 18.

Où donc la représentation véritable a-t-elle lieu?

Quelques années à peine après le tournage d'*Un chant d'amour*, l'iconographie érotique des premiers romans s'énonce déjà au passé. Voleurs, marins, soldats, criminels sont comme on dit « de l'histoire ancienne », comme si la passion des images était désormais une passion morte, abandonnée au reste d'une « vieillerie artificielle⁵⁸ » : des « jeux de reflets qui s'épuisent, s'époumonent à n'en plus finir sur les murs des chambres dorées⁵⁹ ».

Encore que toute mon activité de voleur ne fût que la stylisation visible menée dans le monde des faits, d'un thème érotique, si bien que je me déplaçais dans une aura poétique c'est-à-dire ici de gratuité et d'inutilité, mes amants ne pouvant être que support d'apparences, étaient de capricieux ornements sans valeurs pratiques, sans autre vertu que celle d'inutilité et de luxe : mes voleurs, mes marins, mes soldats, mes criminels non : leur image⁶⁰.

Les biographes parlent de « crise spirituelle » et de « moment de conversion⁶¹ », si ce n'est d'un enfoncement dans les « années de stérilité⁶² », que Genet finira lui-même par formaliser dans *Le funambule* : « Tu connaîtras

⁵⁸ J. Genet, *Fragments... (1954), Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 69-70.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶¹ E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 399.

⁶² J.-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, Paris, La différence, 1988, p. 103.

une période amère — une sorte d'Enfer — et c'est après ce passage par la forêt obscure que tu ressurgiras, maître de ton art⁶³. »

On sait que Genet eût cette rigueur de circonscrire les impasses où il se trouvait périodiquement confronté, en réussissant à se déplacer chaque fois pour en sortir. Genet lui-même a beaucoup contribué à définir son propre parcours en fonction d'une série de renoncements systématiques où les problèmes ontologiques deviennent problèmes esthétiques. Sans pour autant nous y opposer complètement, il faut se prémunir du risque et de la tentation de comprendre les différents « moments » de l'œuvre, en fonction d'une série de déplacements logiques, voire dialectiques, où l'un serait toujours à comprendre en fonction de ce qui le précède. Bien souvent, chez Genet, les questions reviennent, mais c'est la manière d'y répondre qui change ; les motifs se répètent, se multiplient, apparaissent autrement de façon inattendue, mais c'est la *scène* qui change alors que les enjeux ne sont plus les mêmes.

Cependant, malgré le déficit des fonctions de l'érotisme, exprimé dans les *Fragments...*, le *Journal du voleur* annonçait déjà la fin de quelque chose :

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. Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anecdotes mais l'œuvre d'art. Non ma vie mais son interprétation. C'est ce que m'offre le

⁶³ J. Genet, *Le funambule*, op. cit., p. 26.

langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende. Je sais ce que je veux. Je sais où je vais⁶⁴.

Un cycle se terminait, un autre devait commencer. Mais comment? L'Espagne décrite dans le *Journal du voleur* appartient à l'espace imaginaire d'un regard et d'un langage qu'il s'agit de quitter — « 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 », écrit Genet⁶⁵. C'est que le drame issu de cet espace intérieur est profondément associé à l'idée même d'une œuvre d'art que l'on porte en soi, comme un bloc de solitude, et que l'on voudrait voir *portée au dehors* : le bain est la figure de cet espace, reclos sur lui-même, d'une œuvre encore à venir et dont la vie passée n'aurait été que le prétexte⁶⁶.

Ce livre ne veut pas être, poursuivant dans le ciel son trajet solitaire, une œuvre d'art, objet détaché d'un auteur et du monde. Ma vie passée je pouvais la dire sur un autre ton, avec d'autres mots. Je l'ai héroïsée parce que j'avais en moi ce qu'il faut pour le faire, le lyrisme. Mon souci de la cohérence me fait un devoir de poursuivre mon aventure à partir du *ton* de mon livre [...] Mais comprend-on? Il ne s'agit pas d'appliquer une philosophie du malheur, au contraire. Le bain — nommons cet endroit du monde et de l'esprit — où je me dirige m'offre

⁶⁴ J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 217-218.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁶ Sur la figure du « bain » comme métaphore de l'œuvre d'art, voir les annotations d'Albert Dichy et Michel Corvin dans l'édition critique du théâtre de Genet : « le bain est une métaphore de l'œuvre d'art, car il partage avec elle la même exigence de clôture sur soi, d'autonomie. » (J. Genet, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2002, p. 1295)

plus de joies que vos honneurs et vos fêtes. Cependant ce sont ceux-ci que je rechercherai. J'aspire à votre reconnaissance, à votre sacre⁶⁷.

Dans ce livre, devenu « Genèse » de l'écrivain⁶⁸, la présentation du voleur — comme on parlerait en un sens religieux de la « présentation » de la Vierge — dessine les contours du sujet. Or, ce sujet est marqué par la fin du châtement. Le bagne n'est jamais qu'un autre lieu vers lequel il se dirige qui, en vérité, n'existe plus. C'est donc, dit Genet, une sorte « de châtement du châtement : on me châtre, on m'opère de l'infamie. Sans souci de décapiter nos rêves de leurs gloires on nous réveille avant terme. Les prisons centrales ont leur pouvoir : ce n'est pas le même. Il est mineur⁶⁹. » Quelque mois après la publication du *Journal du voleur*, Genet encore passible de dix mois de prison pour d'anciens délits obtient la grâce présidentielle et la remise de ses peines grâce aux efforts de Cocteau et Sartre, superposant la fin du châtement à l'impossibilité matérielle de le vivre. Comme Genet l'écrira peu après dans le scénario pour *Le bagne* :

Les raisons qui m'ont fait élire le bagne comme thème essentiel furent sans doute commandées par mon désir secret de le vivre. Passons. Ces raisons étaient parfaitement sanctionnées, à moins qu'elles ne l'appelassent, par mon attitude devant l'œuvre d'art, que je veux close, monolithique, sans prolongement dans l'univers social, morte enfin. On ne saurait donc, ici, chercher une résonance sociale — soit une revendication, soit une justification. Comme je veux que chacune des parties de l'œuvre concoure — avec les images qui lui sont propres — à une fin presque dissolvante — mes personnages et les gestes tentent à la

⁶⁷ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 284-285.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

fois de rendre vivable — c'est-à-dire moral — un baigne parfaitement clos — et admissible un récit dont la destination ne concerne personne⁷⁰.

Si l'œuvre n'est que le lieu d'un théâtre privé, un espace de solitude, reclos sur lui-même, où donc, dans ce cas, la représentation véritable peut-elle encore avoir lieu? « Le second tome de ce "Journal", je l'intitulerai "Affaire de mœurs". Je me propose d'y rapporter, décrire, commenter, ces fêtes d'un baigne intime que je découvre en moi après la traversée de cette contrée de moi que j'ai nommé l'Espagne⁷¹. » Or, si ce livre devait être le dernier, de quelle nature devait être le « second tome » du *Journal*? Au sein de quel autre langage cette « Affaire de mœurs » devait-elle se réaliser? Et depuis quel lieu de « moi-même »? Nul doute que le cinéma fut un instant ce lieu possible et à venir. Un lieu hanté par l'énigme du lieu.

Il faudrait prendre toute la mesure de cette « indiscrète question » que Genet adressait à la même époque à Léonor Fini : « Où donc la représentation véritable a-t-elle lieu⁷²? » C'est-à-dire de quel lieu tirons-nous les images? Et où sont-elles exactement, ces images, où vont-elles, une fois peintes, une fois fixées au-dehors de nous-même? Devant les tableaux de Léonor Fini, l'écrivain se demande comment les images peuvent si étrangement détonner avec la « loquacité bavarde » du peintre qui est derrière la toile et qui, toujours, précède les images. « Dans votre personne tout bouge : l'œil, le sein, le pied, et excusez-

⁷⁰ J. Genet, *Le baigne*, *op. cit.*, p. 111.

⁷¹ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 286.

⁷² J. Genet, *Lettre à Léonor Fini* (1950), *Fragments... et autres textes*, *op. cit.*, p. 53.

moi, la langue. Or, vous peignez un monde muet. Silence, crime, inceste, poison, mort, venin, odeurs, église, cénotaphe, reptile, mer, raciens, inquiétude, je note, en vrac les éléments d'un théâtre qui se poursuit — ou s'y prépare? — jusque dans votre vie quotidienne, mais alors d'une façon seulement verbale⁷³. » Ce n'est pas qu'il fallait simplement reconnaître les mots d'un théâtre quotidien dans les formes fantastiques que l'on voit se déployer dans les tableaux de Léonor Fini ; la question ne réside pas tout à fait dans la différence, sans doute essentielle, par ailleurs, entre *mots* et *images*..., mais il s'agit surtout de se demander dans quelle mesure les images font apparaître le théâtre intérieur des mots donnés. Est-ce en moi ou au dehors? Quel est, en définitive, le lieu de la représentation? Ces questions me semblent constitutives du regard chez Genet tel qu'il put l'éprouver et tel que son œuvre romanesque, théâtrale et cinématographique n'a cessé d'en actualiser l'énigme. Que ce soit sur la scène d'une intériorité visuelle qui caractérise le statut des images du fantasme, admirablement déployées dans les premiers romans de l'auteur, ou que ce soit sur la scène d'une extériorité visible où évolue la représentation cinématographique, cette ambiguïté touche inévitablement au statut et à la fonction du regard. Se demander : « Où donc la représentation véritable a lieu? », cela revenait aussi à se demander : quel est le lieu véritable où les images se représentent? Quel serait le lieu d'une vérité de la représentation?

⁷³ *Idem.*

Écrans de théâtre

Ce n'est sans doute pas un hasard si le motif de l'écran se réinscrit au théâtre. Chez Genet, c'est souvent lorsque la question de la représentation se pose au dehors, que l'écran s'impose comme le lieu inévitable de la représentation. Comme si, à toute question du lieu devait répondre le motif de l'écran. On ne l'a pourtant jamais vraiment souligné, mais c'est d'abord au cinéma que succède le théâtre. C'est à l'écran de cinéma que succède la scène théâtrale. À la violence du dispositif et aux stratégies scopiques du film, succèdent les machinations infernales d'un théâtre où on apprend, une fois de plus, à piéger le spectateur. Dans les *Nouvelles minutes d'un libertin*, François Sentein se souvient que dès les premières ébauches de *Haute surveillance*, en 1943, Genet imaginait un théâtre « où les spectateurs entendraient en s'asseyant que l'on tire derrière eux les verrous : incarcérés avec les personnages⁷⁴. » Il demeure qu'après avoir longuement interrogé la présence de l'écran au cinéma, on peut être tenté de refermer cette première partie en interrogeant la mise en œuvre du lieu théâtral, tel que Genet l'a prévu et imaginé pour *Les paravents*. À vrai dire, on peut se demander, en terminant, si parler du motif de l'écran dans l'œuvre de Genet, n'était pas, dès le départ, se diriger inévitablement vers les très évocateurs « paravents » qui modulent et composent les différents tableaux d'une pièce orchestrée par la présence de ces grands panneaux qui donnent leur nom à la pièce. Car au théâtre, cela s'exprime en effet en termes de rideaux, panneaux, paravents. Le plus souvent ceux-ci recourent une scène, divisent un espace ou s'imposent *de front*, affichant trompe-l'œil, peintures et couleurs.

⁷⁴ F. Sentein, *Nouvelles minutes d'un libertin, 1942-1943*, Paris, Le Promeneur, 2000, p. 262.

C'est donc par une organisation spatiale *et* fictionnelle, physique *et* imaginaire que l'écran se traduit. D'une façon générale, c'est toute la thématique du « paravent » qui envahit la scène. Ainsi, dans la version théâtrale du *Baigne*⁷⁵, que Genet tente d'achever en vain entre 1958 et 1964, les premières indications scéniques proposent une fois de plus l'image, combien de fois répétée, d'un immanquable *pan de mur* : « Le fond de la scène est constitué par un mur formant un angle obtus. La crête de ce mur — noir — est un chemin de ronde. Au-dessus le ciel, bleu très clair. Sur les côtés, les habituels panneaux de bois noir⁷⁶. » Les manipulations cinématographiques du cadrage et du montage sont remplacées par la mobilité même des paravents qui vont et viennent sur la scène, qui se rapprochent, se distancent, s'ouvrent, pivotent. Dans *Les paravents*, les panneaux s'imposent d'emblée comme des objets visibles, tangibles, manipulés par le machiniste « dans un rigoureux silence⁷⁷ ». « Quand le public est assis, venant de la coulisse de droite arrive un paravent, conduit par un homme qui se tient derrière⁷⁸ ». Le théâtre lui-même, écrit Genet, « [u]ne sorte de terre-plein rectangulaire », sera « clos d'une très haute palissade de planches⁷⁹ », le décor devant être constitué en majeure partie d'imposants panneaux de trois mètres de haut « sur lesquels les objets et les paysages seront peints⁸⁰ ». De plus, « [l]e

⁷⁵ J. Genet, *Le baigne*, *op. cit.*, p. 13-96.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷ J. Genet, *Les paravents* (1961), *Œuvres complètes*, vol. V, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

fond et les côtés de la scène seront constitués par de hautes planches inégales, et noires⁸¹ ». L'espace théâtral se voit donc entièrement bardé de ces panneaux qui s'élèvent à différents niveaux de la scène, occupant autant l'espace scénique qu'ils contribuent à le désigner⁸².

Il suffit de déplacer des paravents, des panneaux mobiles qui entrent et qui sortent de scène pour changer de plan et du même coup changer de lieu⁸³. Par ailleurs, on sait que dans *Le balcon*, les scènes du bordel devaient se dérouler sur fond de « paravents ». C'est ainsi que Genet les nomme déjà : des paravents rouges, bruns, vert sombre... Jusqu'au dernier tableau où se dresse au fond de la scène un « grand miroir à deux pans formant le mur » pour redoubler le paravent dans sa nature d'*écran-miroir*⁸⁴. Dans *Les nègres*, on parle encore de paravents

⁸¹ *Idem.*

⁸² Albert Dichy et Michel Corvin différencient la scénographie des *Paravents* et la scénographie du *Bagne* en évitant de rapprocher les deux pièces sur le seul motif du « mur-paravent » : « Il n'en reste pas moins que les paravents [dans *Les paravents*] désignent l'espace plus qu'ils ne l'informent. Au contraire, dans *Le baigne* on a affaire à une scénographie à transformation qui construit l'espace de jeu en recourant à un mur coupé verticalement en deux, à des panneaux latéraux cour et jardin, à des éléments de construction, en un mot à une scénographie machinée dans l'espace clos de la boîte à l'italienne, alors que la scénographie des *Paravents* est ouverte et efface délibérément les limites du lieu. » (J. Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1299.) Cette remarque demeure cependant discutable. Il n'est pas vrai que désigner un espace n'est pas déjà l'informer, de même que la présence des paravents sur scène, justement machinée par des opérateurs dans *Les paravents*, n'efface pas pour autant les limites du lieu (même si, comme on le sait, Genet aurait souhaité que *Les paravents* soient montés dans un théâtre en plein air). Il y a toujours un certain balisage des limites, même si celles-ci demeurent ouvertes et partiellement indéfinies, même si celles-ci doivent se signifier dans un espace ouvert.

⁸³ Voir à ce sujet É. Hervic, « L'espace des *Paravents*, espace d'un mystère », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 35, n° 2, p. 251-266.

⁸⁴ J. Genet, *Le balcon* (1956), *Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. 109.

disposés sur la scène, ainsi que de grands « rideaux de velour noir⁸⁵ », et dans cette « clownerie » où tout est masque, jeu, artifice, simulacre de meurtre, c'est derrière un paravent qu'un autre crime s'accomplit⁸⁶.

Autant dire que si le mur s'imposait au cinéma comme *première image*, l'élévation du « paravent » s'est imposée au théâtre comme premier élément scénique et stratégie de représentation, fond de scène et pan vertical, mais aussi composition de lieu et écran. Bien sûr, il est d'usage dans un texte dramatique de commencer par une description sommaire des éléments scénographiques. On ne se surprend pas de voir annoncer une description des lieux et de l'usage des paravents dans un texte comme *Les paravents*. Mais c'est d'un autre usage, et d'un autre commencement qu'il s'agit. Il ne suffit pas de dire comment Genet définit « techniquement » un espace scénique, c'est-à-dire comment le « jeu d'espace », dirait Luc Boucris, dans ses modes de construction, redessine le plein et le vide de la scène ; comment le « modelage » de l'espace en vient à signifier un lieu de représentation⁸⁷. Dans la démarche de pensée qui nous occupe ici, il s'agit surtout d'être sensible au fait que dans l'écriture même du lieu théâtral, se réinscrivent les signifiants d'un motif qui s'exprime spontanément sous la plume de l'écrivain en termes d'écrans, de paravents. On sera donc attentif aux didascalies, aux notes et aux confidences, bref, ce qui

⁸⁵ J. Genet, *Les nègres* (1958), *Œuvres complètes*, vol. V, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 128-129.

⁸⁷ L. Boucris, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993. C'est pourquoi je ne juge pas non plus nécessaire de comparer ici les différentes mises en scène qui ont été réalisées des *Paravents* où l'utilisation des écrans se prête à différentes interprétations. On pourra consulter à ce sujet les annotations dans l'édition de la Pléiade : J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1266-1277.

constitue ce qu'on appelle le « sous-texte » d'un texte théâtral, qui nous renseigne sur les intentions d'un auteur. Après l'écran de cinéma, au *lieu dit* du théâtre se dressent des paravents. Cela ne nous conduit pas pour l'instant à une esthétique concertée, mais nous prévient d'une insistance (quelque chose comme une « assiduité » de l'écrivain au motif de l'écran) qui semble devoir chaque fois se réinscrire dès lors qu'il s'agit d'ouvrir un lieu visible, un espace de représentation, un lieu *pour* le théâtre. Ils nous indiquent sur scène la présence de l'écran, et nous signifient que quelque chose, malgré tout, demeure en retrait, occulté, clivé, comme un champ d'aveuglement⁸⁸.

Mais imaginons un instant que le motif de l'écran ne soit en fin de compte qu'un prétexte qui nous détourne trop souvent de la *vraie question*. À la limite (et même dans *Les paravents*), les panneaux, les murs qui s'élèvent et se déplacent au fond de la scène, ne sont que des éléments figuratifs, assez conventionnels en fin de compte, parce que trop banalement concrets, trop explicites, et qui n'ont rien de l'efficacité visuelle de l'écran cinématographique. Au cinéma, la surface de l'écran est d'emblée surface d'image, ne serait-ce que dans le travail des plans fixes et des surfaces noires abstraites, mais aussi des

⁸⁸ Cette réflexion pourrait conduire à une analyse des *Paravents*. Je me contente ici de relever l'insistance du dispositif écranique au sein même du projet théâtral, comme projet de mise en scène, en conservant la ligne directrice que nous avons commencée de suivre avec le cinéma : à savoir de la prise en compte de l'écran comme *lieu matériel* de la représentation (tantôt cinématographique, tantôt théâtrale). Si j'insiste sur cette « matérialité », c'est qu'il s'agit de ne pas perdre de vue, que le motif de l'écran chez Genet semble se radicaliser (et se concrétiser) chaque fois que la question de la représentation se pose *au-dehors* dans cet espace *vu* et *légiféré* par l'Autre (voir à ce sujet le chapitre suivant). Sur *Les paravents*, on se reportera notamment aux réflexions fort inspirantes de François Regnault qui réfléchit, en passant par Lacan, sur les fondements « carnavalesques » de la comédie. (Voir B.-M. Koltès et F. Regnault, *La famille des Orties : esquisse et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, Nanterre, Nanterre-Amandiers, 1983.)

surfaces de lumière, fascinantes et magnétiques. Dans *Un chant d'amour*, le mur, présenté comme « mur de prison », est déjà si lourd de la signification carcérale de la paroi, qu'on ne peut manquer de penser à une idée quelconque d'obstruction, d'occlusion. Mais au théâtre? Roger Blin, qui cependant voyait dans ces paravents de véritables « entités dramatiques », participant au rythme, au « tempo » de la pièce⁸⁹, s'est lui-même très vite méfié de la valeur symbolique de ces paravents pour se contenter de la convention strictement scénique qu'ils impliquaient : « je ne me suis pas trop préoccupé du sens symbolique des paravents, il s'agissait davantage pour moi d'idéogrammes, c'est-à-dire de la possibilité qu'offre le théâtre d'indiquer l'espace scénique par un signe comme avec les écriteaux dans le théâtre élisabéthain. En Allemagne la pièce s'appelait *Die Wände*, qui veut dire non pas "Les Paravents" mais "Les Murs" ou "Les Cloisons". Ce terme implique une notion de camouflage, comme s'il s'agissait de paravents derrière lesquels on se cache. C'est une mauvaise traduction. Pour moi c'était beaucoup moins compliqué que ça, c'était les décors non réalistes de l'action, et c'est tout⁹⁰. »

De la part d'un metteur en scène réputé pour sa fidélité aux auteurs, et en qui Genet eut d'ailleurs une grande confiance, faut-il admettre que les choses sont plus simples, beaucoup moins compliquées que le savant dispositif que nous avons imaginé? Et pourtant, c'est parce que le dispositif en question, indépendamment des considérations techniques, est en réalité fort simple, que

⁸⁹ B. Knapp, « Entretien avec Roger Blin », *Obliques*, n° 2, 1972, p. 39-43.

⁹⁰ R. Blin et L. Bellity Peskine, *Roger Blin : souvenirs et propos*, Paris, Gallimard, 1986, p. 199-200.

les questions semblent devoir se multiplier. À vrai dire, le statut de ces paravents est à chercher dans l'objet même qui donne son nom à la pièce. En dépit de la sensibilité esthétique de Roger Blin, il me semble que si *Die Wände* constitue une mauvaise traduction, ce n'est justement pas pour les raisons qui sont données par le metteur en scène. À vrai dire, le « mur » n'implique pas forcément une notion de camouflage, mais plutôt celle d'une limite, d'un cloisonnement ou d'un enfermement. C'est peut-être pour ne pas revenir à une symbolique carcérale que Genet n'a pas intitulé sa pièce « Les Murs » ou « Les Cloisons » ; mais ce qui est certain c'est qu'en donnant le titre des *Paravents*, il évoquait très précisément un objet dont la fonction, parce qu'il protège du « vent » autant que des « regards », consiste justement à camoufler, à cacher. Un « paravent » au sens le plus répandu, désigne quelque chose qui, plutôt qu'un simple mur, protège *en cachant* : c'est un objet qui *fait écran*⁹¹.

On comprend très vite que les choses sont plus nuancées (ou *devraient* l'être) et plus complexes qu'il n'y paraît. Car bien au-delà de la « symbolique » du paravent, le théâtre de Genet n'en est pas moins aux prises avec un motif dont

⁹¹ Le mot « écran » vient lui-même du moyen néerlandais *scherm* qui signifie « paravent, écran » : « *Écran* désigne d'abord un panneau servant à protéger qqn de la chaleur d'un foyer. Par extension, le mot se dit ensuite (1538) d'un objet qui dissimule ou qui protège (cf. *paravent*, et *pare-*) d'où spécialement *écran de fumée*, destiné à masquer les opérations de troupes, l'expression figurée *servir d'écran à qqn* (1808) et les locutions *en écran*, *faire écran* (1866, Amiel) [...] Du premier sens viennent des emplois techniques, où *écran* désigne tout panneau arrêtant un rayonnement : "châssis tendu de toile pour voiler un excès de lumière", utilisé par les peintres (1857), "filtre" en photographie et "blindage protégeant des radiations" (2^e moitié du XX^e siècle) [...] *Écran*, par analogie d'aspect, prend le sens de "surface faisant arrêt", en optique (1859) pour désigner la surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet (*écran de chambre noire*) ; ce sens s'est largement diffusé lorsqu'il s'est appliqué à la surface blanche sur laquelle sont projetées les images (1895 pour le cinéma). » (Voir A. Rey (dir. pub.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, Paris, Robert, 2004, p. 1178)

la signification outrepassa une intention réductrice. Par conséquent, rien de ce qui concerne l'aménagement scénique de la représentation ne saurait se réduire à une simple convention théâtrale, parce qu'il s'agit aussi de redonner au théâtre son propre jeu d'apparition. Cela, par contre, Roger Blin le savait très bien : « Au départ, confiait-il à propos des *Paravents*, Genet pensait que le spectacle devait être éclairé en pleins feux tout le temps. Puis il pensait que chaque tableau serait suivi d'un noir et il me disait : "On éclaire tout en pleins feux puis noir." Il m'avait écrit un mot dans lequel il disait : "Il y aura des noirs et c'est dans les noirs que devra apparaître la vraie pièce aux spectateurs". C'est une idée très belle mais c'est une vue de l'esprit⁹². »

S'il s'agit d'une vue de l'esprit, j'ajouterais qu'il s'agit d'une *vue* tout de même, une *visée*, où se dessine une intention élémentaire de voir alterner l'ombre et la lumière, la présence « pleins feux » des paravents et leur absence dans les « noirs »... Là où devra apparaître la vraie pièce aux spectateurs. Or il fut décidé plus tard — et cette décision est significative — de remplacer l'alternance des *pleins feux* et des *noirs*, par l'alternance des paravents eux-mêmes. « Les scènes se chevauchaient ou s'enchaînaient. Et cet effet de résonance, que Genet pensait créer par des noirs systématiques, était provoqué par la façon dont les paravents disparaissaient à la fin de chaque scène⁹³. »

Pourquoi dès lors ne pas profiter de ce qui nous est ici proposé? Aux instants d'invisibilité noire fut donc substituée la disparition des paravents, leur

⁹² R. Blin et L. Bellity Peskine, *Roger Blin : souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 204.

⁹³ *Ibid.*, p. 205.

mouvement dramatique de *retrait*. C'est peu? C'est déjà beaucoup il me semble. Il demeure, comme Genet lui-même va le signifier plus tard à Roger Blin, que tout cela devait préserver un éclairage pleins feux! Dans ce cas, si la « vraie pièce » avait eu lieu durant les « noirs », où donc a-t-elle eu lieu alors que tout se joue désormais en pleine lumière? Est-ce en l'absence des paravents qui doivent laisser la scène vide, comme les indications scéniques le spécifient, ou est-ce devant les paravents eux-mêmes où se déroule la scène, bref, là où tout est rigoureusement et cruellement *mis en lumière*, visible?

Autant dire qu'à l'évocation de la *vraie pièce invisible* se multiplient spontanément les spéculations sur le lieu visible de la vérité du théâtre. C'est que le théâtre de Genet, c'est bien connu, développe une dramaturgie du masque et du voile où ce qui est montré est toujours la face visible d'un drame qui, à la fois, montre et dissimule, comme s'il fallait que la représentation théâtrale se déplie et se retourne constamment dans un jeu de *montrer-dissimuler* où s'embrasent les apparences. En ce sens, éclairer pleins feux, veut dire toujours montrer, mais aussi *enflammer*. Il s'agit de rendre visible, mais pour que le théâtre (à tout le moins le théâtre tel que Genet l'a rêvé, voulu pour la scène) « impose là, dit Genet, une déflagration poétique [...] si forte et si dense qu'elle *illumine*, par ses prolongements, le monde des morts⁹⁴ ». Il s'agit de rendre visible pour vouer la scène aux flammes de la révolte, de l'illumination spectaculaire, comme pour donner au théâtre sa vocation d'embrasement.

⁹⁴ J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 221.

Il faut donc éviter de ne lire ici que des « notes » destinées au metteur en scène. Tout cela, c'est encore une intention qui s'écrit et qui, d'être écrite, s'efforce de fixer quelque chose. Nul besoin, cependant, de parler ici d'un théâtre métaphysique pour admettre que le théâtre de Genet demeure aux prises avec la présence de l'écran, figuré sur scène, dressé, présenté, montré par de grands *pans*, de grands murs verticaux exposés en pleine lumière. Si la « fonction et le rôle du visible », et subséquemment de la « lumière », comme Éric Marty l'a souligné⁹⁵, acquièrent un nouveau statut que ni le roman, ni le cinéma ne pouvaient réaliser, c'est surtout, me semble-t-il, parce que la représentation théâtrale doit d'abord passer par la prise en compte de l'écran lui-même qui n'est pas seulement l'écran physique, dressé sur la scène, mais l'écran à l'œuvre qui est tout à la fois fonction de représentation et fonction de masque, lieu d'illumination de la scène, en même temps que lieu occulté de la mort illuminée. « En fait, je voudrais que le public sût qu'il s'agit d'un jeu [...] mais je voudrais aussi que ce Jeu l'émeuve au point qu'il se demande si, derrière ce Jeu, se cache une réalité⁹⁶ ». Pourquoi? À quelle fin? Ou selon quelle nécessité? Le fait même que l'on veuille susciter un doute, quant au Jeu qui ne montre *pas tout*, bien qu'il soit tout entier voué à la visibilité, suffit déjà à diviser la représentation entre ce qui est montré et ce qui est dissimulé : *ce qu'on ne voit pas*, alors que cependant *nous voyons*.

Le motif de l'écran, du paravent, dans la pièce du même nom, nous permet de formuler autre chose qui ne ramène pas simplement la représentation

⁹⁵ É. Marty, *Jean Genet, post scriptum*, Paris, Verdier, 2006, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ J. Genet, *Les paravents*, *op. cit.*, p. 227.

théâtrale au jeu du montrer et du dissimuler, comme si la représentation devait se retourner sur un envers occulté. C'est que la représentation théâtrale devenue masque, illusion dramatique, ne saurait livrer au spectateur la vérité de son regard que si le masque est révélé comme tel. Dans *Les paravents*, lorsque les personnages déchirent et crèvent les « paravents blancs des morts », que se passe-t-il? On se retrouve « mort », mais *de l'autre côté*, mais c'est toujours, en fin de compte, du même côté de la salle. En ce sens, si la présence des paravents signifie le lieu de la représentation théâtrale envisagée elle-même dans sa valeur de simulacre, jeu de surface sans intériorité et sans envers, c'est aussi de façon étrangement tautologique : il n'y a pas d'autre côté au paravent... derrière c'est toujours encore devant, parce que derrière les paravents il n'y a tout simplement rien, sinon le retour du même sur une même surface. Comme le soutient François Regnault, « c'est la traversée de leur apparence qu'on effectue en mourant. Mais une fois franchis, ils vous renvoient du même côté du monde, comme la bande de Mœbius dont l'envers rejoint l'endroit. Le verso est seulement plus drôle que le recto [...] ils sont là, non pour cacher, mais pour montrer que rien n'a changé du monde. Ne dissimulant rien, ils sont le cadre du Même⁹⁷. »

De sorte que c'est bien l'écran qui est en jeu, mais en tant qu'il ne nous sépare de *rien*. C'est pourquoi, dans une perspective beaucoup plus large, le théâtre n'est pas sans effet sur le réel. S'il ne nous sépare de rien, c'est que rien ne nous protège de lui. Une fois les écrans retournés, une fois les paravents

⁹⁷ B.-M. Koltès et François Regnault, *La famille des Orties : esquisse et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, op. cit., p. 43.

crevés, une fois parcourue la continuité même du revers et de l'envers des choses, on découvre tout simplement que tout se joue sur la *même surface*. « Le monde est retourné comme un gant », comme il est dit dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, cependant le monde est toujours là, et c'est encore un gant où l'on peut glisser sa main, avec une surface, une forme, avec son envers vide et son avers visible. Par conséquent, le théâtre du monde et le monde du théâtre ne peuvent que soutenir l'ambiguïté insistante de la représentation toujours en passe de se renverser, et de se retourner sur elle-même. À savoir : que toute représentation théâtrale n'est jamais qu'un masque jeté, non pas sur une absence (qu'elle désignerait), non pas sur un invisible (qu'elle révélerait), mais plus simplement, plus fatalement, sur *rien* qui est encore la forme visible de la représentation!

DEUXIÈME PARTIE

D'UN REGARD L'AUTRE : LE CHAMP DE LA SPÉCULARITÉ

CHAPITRE 3

LES PIÈGES DU MIROIR

Parlant du théâtre de Genet, on ne peut que se méfier. Autant les ressources pour interroger le cinéma nous étaient relativement limitées (une œuvre objectivement réduite à un seul film, un discours sur le cinéma pour le moins restreint, sinon quelques notes qui apparaissent entre les lignes d'un scénario inachevé, et par ailleurs pratiquement jamais abordé par la critique), autant le théâtre est la part la mieux connue de l'œuvre de Genet, d'autant mieux travaillée, analysée, commentée qu'elle ne cesse de faire l'objet de nombreux travaux universitaires, aujourd'hui favorisés par une édition critique des plus respectables¹. Par conséquent, il apparaît d'autant plus difficile de l'aborder ici qu'on semble avoir déjà pratiquement tout dit : une dramaturgie complexe jouant de l'ambiguïté des rôles et de la représentation théâtrale ; un inépuisable jeu de miroirs défiant toute ontologie traditionnelle ; une volonté de mise en

¹ Le théâtre est le seul corpus sur l'ensemble de l'œuvre de Genet ayant fait l'objet d'une édition complète dans la Pléiade, additionné d'un excellent appareil critique signé par Albert Dichy et Michel Corvin (J. Genet, *Théâtre complet, op. cit.*) La longue préface et les abondantes annotations dans cet ouvrage constituent aujourd'hui une référence critique incontournable. Par ailleurs, sur le théâtre de Genet en général, il faut mentionner le texte de Bernard Dort, qui a l'avantage, à une époque où dominait encore la lecture de Sartre, de situer l'esthétique théâtrale de Genet à l'intérieur des problèmes et des enjeux du théâtre européen de l'époque. Voir B. Dort, « Jean Genet ou le combat avec le théâtre » (1967), *Théâtre réel*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 173-189.

scène qui rapporte le théâtre *dans* le théâtre ; mais aussi une réflexion *sur* le théâtre, alors que les postures politiques, les configurations du pouvoir et de la révolte empruntent leurs formes dramatiques au bordel, si ce n'est au jeu d'enfant ou au théâtre d'ombres. À vrai dire, si la difficulté d'entrer dans l'univers cinématographique de Genet reposait sur le trop peu de ses réalisations au cinéma, c'est ici la richesse et la complexité d'une esthétique théâtrale particulièrement faste et abondamment commentée qui devient, pour nous, une limite à ce que nous pouvons prétendre y ajouter.

Deux voies s'offrent à nous. On peut prendre les choses de très haut en reconstruisant l'échafaudage critique qui se dégage du théâtre de Genet, pour tenter nous-mêmes de nous approprier les enjeux d'une dramaturgie déjà fort complexe. On peut aussi se rappeler que le théâtre, tel que le voulait Genet, est une fête, une célébration étrange et ambiguë, mais qu'il est surtout la manifestation de quelque chose qui doit être un acte absolument assumé comme tel dans le monde visible. C'est pourquoi on peut aussi se demander plus simplement, en empruntant la seconde voie, ce qui s'y passe. Que se passe-t-il dans une pièce comme *Les bonnes*, par exemple?

On se souviendra, pour commencer, de la fameuse phrase que Genet inscrivait dans la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* : « Au théâtre, tout se passe dans le monde visible et nulle part ailleurs². » Ce visible peut s'actualiser de deux façons. Bien entendu, il y a le visible que l'on voit sur scène : les acteurs, les lieux bardés de miroirs, de paravents, ou envahis de fleurs dans *Les bonnes*,

² J. Genet, *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* (1954), *Fragments... et autres textes*, op. cit., p. 103.

mais il y a aussi, je dirais, le visible en tant qu'il passe dans le drame, et que les acteurs doivent manifester dans leurs gestes et leurs manières d'habiter le monde de la visibilité. Même chose à l'époque des *Paravents* :

Si j'ai voulu le plein feu sur scène c'est afin que chaque acteur n'aille pas noyer une erreur, une faute passagère, son épuisement ou son indifférence, dans une salvatrice obscurité. Bien sûr, tant de lumière lui fera mal, mais d'être si fortement éclairé l'obligera peut-être.

À propos encore de la lumière : il sera bien que chaque acteur, par son jeu, éclaire l'autre ou les autres, qui, à leur tour, l'éclaireront. La scène serait donc un lieu non où les reflets s'épuisent, mais où des éclats s'entrechoquent. Ce serait du même coup un lieu où la charité chrétienne se divertit³.

L'élément de toute cette dramaturgie, c'est donc la lumière. Le lieu de la scène : un lieu d'éclairage mutuel. C'est pourquoi la charité s'y divertit, parce qu'il n'y a pas d'ombre qui puisse sauver de l'erreur ou d'un geste inutilement noyé dans une faute passagère. Tout y est visible, c'est-à-dire que rien n'est caché. La scène est elle-même un monde spéculaire. Le théâtre de Genet est un théâtre qui se *sait* visible tout autant qu'il se sait *théâtre*. Des éclats qui « s'entrechoquent », des acteurs qui éclairent d'autres acteurs parce qu'ils sont, sur la scène, des images qui regardent d'autres images. Des reflets de reflets.

C'est pourquoi le champ de la specularité est aussi le champ de la réalité théâtrale. Le théâtre n'est pas la représentation du monde, il est ce que le monde *est* lorsque le monde se réduit à un jeu de miroir et de reflet. Cela dit, le théâtre doit en rendre compte. Et cela ne doit pas seulement se dérouler sur le plan

³ J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 249.

visible des images (le théâtre de Genet ne se réduit pas au mime mallarméen « dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle⁴ »), mais il faudra que le champ de la specularité soit lui-même au centre du drame.

Si le théâtre nous apparaît inévitable dans une thèse qui entend poser la question du regard, lisons simplement *Les bonnes*, nous verrons que parler du *visible*, parler du *regard* au théâtre, ne consiste pas simplement à parler des conditions de représentation et des modes d'exposition, de mise en scène, que l'on verrait se déployer à partir de l'événement théâtral. Le regard et la fonction imaginaire qui supportent l'effectivité de la scène ne se rapportent pas uniquement au spectateur, car cette fonction est *agie* et *jouée*, comme s'il fallait montrer que les personnages, les acteurs sont eux-mêmes pris dans le visible comme il en serait d'un piège spéculaire.

Cette pièce, montée pour la première fois en 1947 — donc avant le tournant de l'année 1950 — n'est pas, nous prévient Genet, « un plaidoyer sur le sort des domestiques⁵ ». Pas plus d'ailleurs que *Le balcon*, rédigé en 1955, ne sera « une satire de ceci ou de cela⁶ ». Son acte est ailleurs. D'abord on y joue *faux* et même « excessivement ». Il faut que l'acteur soit toujours un peu à côté de son propre rôle, parce qu'il est lui-même un acteur qui joue. Il faut donc que rien ne

⁴ Voir S. Mallarmé, « Mimique », *Œuvres complètes*, édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1945, p. 310.

⁵ J. Genet, « Comment jouer "Les bonnes" », *Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. 269.

⁶ J. Genet, « Comment jouer "Le balcon" », *ibid.*, p. 276.

nous trompe sur la réalité de ce jeu⁷. Ce jeu n'en est pas moins le lieu d'une opération du langage. Car le langage acquiert ici un autre statut en même temps que la question du visible se matérialise sur la scène. C'est pourquoi, avant de poser la question de l'image au théâtre, devons-nous d'abord considérer la nature du drame en question qui traverse le texte, le jeu verbal de la voix et du signifiant. La scène n'est pas seulement un espace de visibilité, mais un espace d'élaboration du langage qui manifeste cette visibilité.

Les bonnes dans la hantise de la specularité : l'engluement du reflet

Toujours, l'autre est susceptible de nous renvoyer une image. Toujours, il peut se révéler *être un miroir* qui nous renvoie une image de nous-mêmes dans les jeux aliénants du reflet et de l'emprise imaginaire. Le ressort du drame qui est exposé dans *Les bonnes* nous présente la dimension même de la specularité que l'on voit littéralement *agissante* dans l'étrange cérémonie à laquelle se livrent les deux personnages de Claire et Solange. On y voit, en effet, deux bonnes au service de « Madame », douloureusement soumises à la dualité mortifère d'une image instamment dédoublée, l'une par l'autre, et exprimée par la réciprocité même d'un amour incestueux dont la réponse ne peut être que haine et dégoût. « Je voudrais t'aider. Je voudrais te consoler, mais je sais que je

⁷ « Il est possible que la pièce paraisse réduite à un squelette de pièce. En effet, tout y est trop vite dit, et trop explicite, je suggère donc que les metteurs en scène éventuels remplacent les expressions trop précises, celles qui rendent la situation trop explicite, par d'autres plus ambiguës. Que les comédiennes jouent. Excessivement. » (J. Genet, *Les bonnes, Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. 158)

te dégoûte. Je te répugne. Et je le sais puisque tu me dégoûtes. S'aimer dans le dégoût, ce n'est pas s'aimer », dit Solange à sa sœur. « C'est trop s'aimer, répond Claire. Mais j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur⁸. »

S'il y a, chez Genet, une hantise de l'écran, comme nous l'avons déjà dit, c'est aussi parce que l'écran ne se réduit pas à un objet ou à un dispositif : l'écran peut être aussi bien l'*autre* qui me renvoie mon image, lorsqu'il devient la surface d'une projection circulaire devenue amour et dégoût, mauvaise odeur. C'est que la relation incestueuse qui est exposée ici est indissociable de la circularité qui renvoie, en terme freudien, l'image du « moi » au lieu de l'autre (mon « même », mon semblable, ma mauvaise odeur), en même temps que le sujet se reconnaît au lieu de cette image qui lui est restituée. C'est à ce double « lieu » — au lieu de l'autre / au lieu de l'image — que l'on reconnaît le double registre du leurre (que constitue l'image), et de l'identification à l'autre (où les sœurs imaginées par Genet se sont, pour ainsi dire, engluées).

Prenons pour point de départ ce qui constitue la proposition centrale de la pièce. On assiste à une cérémonie secrète. Dans la première scène, l'une des deux sœurs, Claire, ayant quitté sa petite robe noire de bonne, joue le rôle de « Madame » habillée par sa sœur, Solange, qui elle-même joue le rôle de Claire. Dans la cérémonie, aucune identité ne doit subsister, tout doit être joué. Le jeu consiste à insulter l'image de Madame, jouée par Claire, jusqu'à ce que, parvenue au paroxysme de la scène, la bonne doive étrangler « Madame ». Le

⁸ *Ibid.*, p. 155-156.

dénouement du rituel est interrompu, faute de temps, par la sonnerie d'un réveil-matin qui annonce l'arrivée imminente de la maîtresse de maison. Cependant, nous comprenons aussi que la suspension de l'instant critique n'est que l'anticipation d'un geste arrêté dans sa course dont Claire finira, à la fin de la pièce, par mourir « réellement » à travers le personnage de Madame qu'elle aura voulu jouer jusqu'au bout. Les choses vont se précipiter alors que le dialogue entre les deux sœurs révèle que les bonnes ont réussi à faire incarcérer « Monsieur » par le biais de fausses lettres de dénonciation. Au commencement de la pièce, l'amant de Madame se révèle donc en prison, jusqu'à ce qu'un coup de téléphone de Monsieur annonce qu'il vient à l'instant d'être libéré. Dans l'attente du retour de Madame, à qui les bonnes ne pourront cacher la libération de son amant, les sœurs décident d'assassiner réellement Madame en lui préparant une tisane empoisonnée.

Dans le petit théâtre que les deux sœurs improvisent en l'absence de Madame, le dialogue est resserré entre paroles de haine, crachées au visage de « Madame » et paroles d'amour n'ayant d'autre moteur que de se cracher dans une étrange joute érotique. Car les bonnes, comme l'indiquait Genet lui-même, « tous les soirs [...] se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre, leur haine de Madame⁹. » Telle serait la proposition de cette haine à jouer, et à jouir, sur scène. On se roule dans l'abjection, on s'échange de l'ordure, comme s'il y avait un rapport entre la haine et la décharge, le dépotoir et la jouissance : « Crachez-moi à la face! », dit Claire à Solange ; « Couvrez-moi de boue et

⁹ J. Genet, « Comment jouer "Les bonnes" », *op. cit.*, p. 267.

d'ordures » ; « Couvrez-moi de haine! D'insultes! De crachats¹⁰! » La dimension érotique du dialogue y est d'autant plus sensible que la jouissance (active / passive) est aussi susceptible de se renverser et que, l'une dans l'autre, il s'agit toujours de monter au bord d'une jouissance impossible :

CLAIRE [jouant Madame] : Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi, je vous vomis. (*Mouvement de Solange pour aller à la fenêtre.*) Reste ici.

SOLANGE [jouant Claire] : Je monte, je monte...

CLAIRE, *parlant toujours des domestiques* : Je sais qu'il en faut comme il faut des fossoyeurs, des vidangeurs, des policiers. N'empêche que tout ce beau monde est fétide.

SOLANGE : Continuez. Continuez.

CLAIRE : Vos gueules d'épouvante et de remords, vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos corps pour porter nos défroques. Vous êtes nos miroirs déformants, notre soupape, notre honte, notre lie.

SOLANGE : Continuez. Continuez.

CLAIRE : Je suis au bord, presse-toi, je t'en prie. Vous êtes... vous êtes... Mon Dieu, je suis vide, je ne trouve plus. Je suis à bout d'insultes. Claire, vous m'épuisez¹¹!

Non seulement s'agit-il de jouir de l'insulte et de se vautrer dans les marécages de l'ordure, mais il s'agit aussi de s'abandonner à la puissance de ce dire qui vous tire vers le haut et vous pousse à la limite : celui où la décharge

¹⁰ J. Genet, *Les bonnes*, op. cit., p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 171-172.

d'injures produira « la métamorphose », de la bonne en meurtrière, et la mort de Madame.

Cependant, cette parole en acte semble hésiter entre l'accomplissement de ce qu'elle cherche à atteindre, la mort, et le recommencement sans fin de l'acte lui-même que l'on ne cesse de répéter. S'il faut parler ici de « pulsion de mort », ce serait dans sa rythmique. Car il y a, dirait Freud, comme un « rythme-hésitation » dans son activité même : « un groupe de pulsions s'élançe vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie [la mort], l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et allonger ainsi la durée¹². » C'est aussi, dirons-nous, le mouvement de ce *rythme-hésitation* que l'on voit à l'œuvre dans la cérémonie, où la dimension de la parole, de la jouissance et de la mort est prolongée à même la représentation, alors qu'en voulant se précipiter vers la fin du jeu, où Claire *doit* mourir sous le masque de Madame, la cérémonie elle-même ne cesse de répéter son propre inaccomplissement.

Certes, il y a bien une jouissance à atteindre dans la répétition même de la cérémonie, dans la scansion de l'injure calculée, répétée — véhicule verbal d'une jouissance interdite, toujours au bout des lèvres comme au bord de l'abîme — car la jouissance, et la psychanalyse nous le rappelle, n'est pas un bonheur apaisé de jouir, mais bien une incandescence qui pousse à jouir

¹² S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. A. Bourguignon *et al.*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981, p. 85.

encore¹³. En ce sens, ce dire de haine ne peut être que le lieu d'une tension incessante. Car le temps de la représentation théâtrale est celui où, derrière le faux meurtre de Madame, se dessine rigoureusement la mise à mort de Claire qui, semble-t-il, ne peut mourir qu'en jouant Madame. Et non seulement s'agit-il d'une fausse mise à mort, mais, plus encore, il se manifeste la gravité d'une parole qui n'aurait d'autre lieu pour se dire que celui de cette mascarade qui culmine dans une violence verbale étrangement comique.

Par ailleurs, l'efficacité dramatique de la pièce repose en bonne partie sur l'ambiguïté des rôles et leur brusque retournement, alors qu'on ne sait plus très bien à qui les insultes et les gestes de mort s'adressent exactement, et *qui* doit mourir derrière l'image de Madame. Est-ce l'effigie de « Madame » jouée par Claire, que l'on tente de souiller et d'exterminer, où est-ce Claire, jouant Madame, qui est menacée par « Claire » jouée par Solange? Et jusqu'où le faux meurtre de Madame, qui n'est pas joué jusqu'au bout, doit-il tracer les contours d'un acte réel qui menace de s'accomplir? Acte érotique de masturbation verbale ou acte fatal de mise à mort? Les deux sans doute. Il reste qu'à simplement tenter de déchiffrer la multiplicité des rôles et des positions respectives des personnages à l'égard du drame, on comprend toute la complexité du jeu qui fait aussi tout l'intérêt de la pièce.

¹³ « [L]a jouissance, comme l'exprimait Lacan, c'est le tonneau des Danaïdes [...] une fois qu'on y entre, on ne sait pas jusqu'où ça va. Ça commence à la chatouille et ça finit par la flambée à l'essence ». (J. Lacan, *Le Séminaire, livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1991, p. 83)

Parallèlement à l'ambiguïté des rôles, où chaque personnage est toujours sur le point de redevenir « lui-même », en quittant le jeu, se dessine une seconde ambiguïté qui touche au statut même de l'image de Madame qu'on ne cesse d'imiter, de ridiculiser, de singer dans ses robes et ses manières. Madame est une image à renverser et à profaner, mais aussi un rôle qu'on désire jouer parce qu'elle est le lieu du pouvoir (en tant que femme du monde et maîtresse de maison). Par conséquent, elle indique aux bonnes le lieu d'une jouissance inaccessible (où la « maîtresse » prend une tout autre signification, en tant qu'elle se définit au sein d'une liaison amoureuse qui elle-même se dédouble : elle est la maîtresse de « Monsieur », mais elle est aussi la maîtresse que l'on désire), de sorte que *jouer Madame*, c'est en même temps jouir d'être Madame qui elle-même *jouit* de Monsieur.

La pièce nous permet donc d'évoquer une double aliénation à l'image. D'une part, les sœurs sont soumises à cette image que l'une renvoie à l'autre : image de la « bonne » et de la sœur qu'il s'agit de renverser en devenant « mauvaise » comme en devenant Madame, et d'autre part, elles sont soumises à cette image que représente Madame, que l'on veut renverser dans l'insulte et la mise à mort fictive, mais qu'il s'agit aussi d'imiter pour jouir de son statut. « Madame » et la fausse « Claire » indiquent que les sœurs sont piégées l'une par l'autre, parce qu'elles sont littéralement confondues dans cet espace de jeu où le « moi » n'est plus qu'une surface, un simulacre, à imiter à l'infini.

Comme Freud le formulait en 1923 : « Le moi [...] n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface¹⁴. » Façon de dire que le moi est toujours comme *enté* sur sa projection imaginaire en une forme qui lui redonne sa fonction de *corps-surface*, à la fois lieu des identifications imaginaires du sujet et projection mentale du corps. Cette phrase de Freud peut être lue dans le champ du fameux stade du miroir que nous évoquions précédemment. En effet, nous avons dit, au premier chapitre¹⁵, que le stade du miroir désignait chez Lacan ce moment inaugural où l'enfant devant une surface réfléchissante apprend à se saisir dans une image qui le garantit de son unité corporelle, d'abord vécue comme morcelée. « C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité [qui] lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse¹⁶ [...] »

C'est sur cette « ligne de fiction », écrit Lacan, que le sujet, tout en assumant cette image, est du fait même pris au leurre d'une identification imaginaire où se cristallise l'instance du moi avec ce qu'il comporte de projection d'amour et d'agressivité, et que les bonnes semblent vivre comme la seule réalité qui les traverse. « Quand la toile se lève, ce sont les puissances imaginaires du Moi qui sont à la fois libérées et organisées — dominées — par

¹⁴ S. Freud, « Le moi et le ça » (1923), *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁵ Voir Chapitre 1, p. 62, note 57.

¹⁶ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, *op. cit.*, p. 94-95.

le spectacle. On ne sait comment dire, car par métaphore, le mot *scène*, est devenu le terme par lequel on désigne l'emplacement psychique où se pavent les images. On peut dire que la scène devient l'expression du Moi avec toutes ses possibilités¹⁷. » Mais dans cet espace de liberté relative que constitue la cérémonie secrète des bonnes, l'aliénation n'en est que plus visible. L'une et l'autre semblent tenir le miroir, alors que dans le jeu d'une image endossée, mimée, rejouée encore, se déploie tout autant l'amour que la haine, la tendresse et la violence de l'insulte.

Ce que la pièce nous donne, pour ainsi dire, *en acte*, c'est donc le drame (qui peut être comique) où l'amour entre les deux sœurs se renverse dans la haine, parce qu'au lieu de cet écran que devient l'autre, sommeille la capture imaginaire du sujet dans l'espace spéculaire d'une doublure qu'il s'agit de détruire¹⁸. Cependant, comme tout n'est ici *que* théâtre, l'imaginaire, au sens où nous l'entendons ici, n'est pas simplement à rapporter à la dimension du miroir, comme surface réfléchissante : la relation du sujet à son semblable se donne tout autant sur le versant de la specularité — où l'autre me renvoie mon image —, mais en supposant toujours quelque chose de factice et d'affecté : on joue.

En ce sens, le jeu peut révéler un double drame dont l'horizon est en définitive le même : drame par lequel le jeu devient réalité, et dans ce cas c'est réellement Madame que l'on assassine à travers Claire ; et drame par lequel le

¹⁷ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1969, p. 181.

¹⁸ Voir le texte complémentaire au « Stade du miroir » que Lacan consacre à l'agressivité en psychanalyse : J. Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits, op. cit.*, p. 101-124.

voile du jeu se déchire en laissant l'autre à découvert pour le menacer réellement. Qu'arrive-t-il, en effet, lorsqu'on ne joue plus, ou que l'autre ne joue plus? « Quand nous accomplissons la cérémonie, dit Claire à Solange, je protège mon cou. C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger¹⁹. » La gravité du jeu est toujours suspendue à l'éventualité que le jeu cesse ou qu'il devienne réalité (mais c'est ici la même chose), tandis que l'insulte, le crachat ou le geste porte au-delà de l'image, derrière le masque du moi. Là où le geste touche à l'être que les rôles eux-mêmes de « Madame » et de la « bonne » ne font que recouvrir.

L'assomption de l'inauthentique

Si les écrivains ont toujours su, comme le dit bien Octave Mannoni, que le lieu de l'imaginaire se situait dans les identifications « passées et *possibles* » d'un sujet à une image²⁰, c'est aussi parce que la fiction et le théâtre s'y prêtent à l'avance dans la mesure où la condition de l'illusion qui est créée repose autant sur le mobile de l'identification (que l'on reconnaît traditionnellement au fondement de la fonction cathartique), qu'il contribue à en démonter le mécanisme, comme Genet nous permet de le faire.

Le leurre de l'imaginaire, n'est-ce pas justement ce que le théâtre tout entier de Genet ne cesse de nous présenter sous toutes les coutures qui sont, ici,

¹⁹ J. Genet, *Les bonnes*, *op. cit.*, p. 152.

²⁰ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, *op. cit.*, p. 171.

coutures de robes, de costumes, de masques, de décor et de simulacre? Le jeu est toujours faux, et par conséquent on peut tout jouer, mais c'est aussi le faux lui-même qui nous garantit de survivre au jeu pour ne pas sombrer dans l'illusion totale²¹. La représentation elle-même y apparaît fausse, pour mieux nous montrer que dans l'exécution tout ça n'est que théâtre : une apparence qui *apparaît* et qui se donne dans la distance de l'exécution que les bonnes ne cessent de rejouer inlassablement dans le petit scénario secret qui constitue leur rituel d'amour. C'est pourquoi Genet insiste sur la nécessité d'un jeu qu'il veut voir « furtif », où chaque geste doit suspendre le jeu des actrices, simplement « parce que ce geste est dans le ton²² » et non parce qu'il ressemble au geste quotidien des bonnes. Il faut que « les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste²³ » : le théâtre lui-même est cet espace de jeu où, comme le dit François Regnault, « le comédien et son rôle ne sont pas sur la même ligne [...] Le bon acteur, autrement dit celui qui obtient l'effet de théâtre, doit jouer paradoxalement²⁴. » Paradoxe du comédien? Oui, mais ici le paradoxe doit agir doublement parce qu'il est divisé (et qu'il divise l'actrice réelle jouant Claire ou Solange, et l'actrice jouée jouant Claire ou Madame), livrant le spectacle à une sorte d'assomption de l'inauthentique. Or, cette inauthenticité du jeu ne permet pas moins la jouissance : le Moi idéal, que représente Madame, ne peut être qu'un

²¹ Dans *Le balcon*, il faut toujours aux clients du bordel un petit détail qui fasse *pas vrai* : « Ils veulent tous que tout soit le plus vrai possible... Moins quelque chose d'indéfinissable, qui fera que ce n'est pas vrai. » (J. Genet, *Le balcon*, *op. cit.*, p. 73).

²² J. Genet, « Comment jouer "Les bonnes" », *op. cit.*, p. 267.

²³ *Ibid.*, p. 269.

²⁴ F. Regnault, *Théâtre – Équinoxes : écrits sur le théâtre I*, Paris, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 2001, p. 35-36.

leurre, une image, un rôle, mais on n'y adhère pas moins, purement et simplement, pour en jouir. De telle sorte qu'on ne renonce pas si facilement à cette image, même si on sait que le jeu est faux et que le rôle est dérisoire.

Lacan avait justement, en 1961, indiqué en ce sens la fonction du jeu et de l'inauthentique dans le théâtre de Genet, en soulignant combien le trait du simulacre n'est jamais que la forme donnée au désir en tant qu'il ne se dit pas autrement que dans les manières et les attitudes d'un fantasme qui, plutôt que de s'incarner, préfèrent se jouer : Genet, dit Lacan, « pointe admirablement ceci que les filles connaissent bien, à savoir que, quelles que soient les élucubrations de ces messieurs assoiffés de voir leur fantasme être incarné, un trait est commun à tous — il faut dans l'exécution un trait qui fasse *pas vrai*, parce que autrement, peut-être, si cela devenait tout à fait vrai, on ne saurait plus où on en est. Il n'y aurait peut-être plus pour le sujet aucune chance d'y survivre²⁵. »

Nous arrivons précisément à ce qui semble catalyser la cérémonie des bonnes, à savoir que parvenus au point culminant du jeu, nous savons que c'est non seulement de jouissance qu'il s'agit, mais aussi de cette survie du sujet qui pose les choses en terme de vie et de mort. Le spectateur des *Bonnes* comprend qu'il assiste à une cérémonie infiniment répétée, alors que cependant quelque chose est sur le point de se briser. Quelque chose qui touche à la frontière

²⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2001, p. 458-459. Dans le séminaire du 14 juin 1967, Lacan soulignait, à nouveau chez Genet, la dimension d'une théâtralité factice qui est condition de la jouissance : « comme l'a remarqué M. Jean Genet, cette petite chose qui marque, non pas pour un public éternel, mais pour que quiconque survenant ne s'y trompe pas, ça fait partie de la jouissance, que tout ça c'est du truc, voire de la rigolade. » (J. Lacan, *Le Séminaire, livre XIV. La logique du fantasme*, inédit ronéotypé)

nécessaire du fantasme que l'on verrait soudainement s'incarner, en dépit du rôle et de la distance même du jeu. Si on doit jouer « excessivement », c'est sans doute pour que la représentation soit avérée comme semblant, simulacre, mais c'est aussi pour que se dessine sous le couvert de la cérémonie un réel inaperçu, grave et désespéré, qui est la loi d'un désir sans nom : désir d'amour et désir de mort qu'on ne cesse de performer par les seuls moyens de la langue.

C'est que la cérémonie pointe toujours quelque part vers l'épreuve d'une non-coïncidence du symbolique au réel en cause. Le jeu, bien que faux, ne voile jamais complètement ce que le langage ne peut que cerner comme les bords du trou, qui n'est pas la « réalité », mais quelque chose qui ne peut être dit, et par conséquent ne cesse pas de ne pas se dire. Ce que l'on ne peut dire, le symbolique le dessine en creux. Les images, les rôles — déguisements et postures, robes et manières verbales — ne sont encore que des écrans dressés que la parole, le dire en acte des bonnes (dire de haine et de jouissance), contourne pour en indiquer la béance. Ce que l'on sait, sans le savoir, ce que l'on dit sans trop reconnaître qu'on vient encore de le dire, entre ce que la parole vient tout juste de dire et ce que cette parole fait advenir comme son impossible, pour laisser entendre les traces de ce qu'elle ne saurait dire qu'en le ratant à nouveau.

La partition symbolique des sexes

Il est convenu d'associer *Les bonnes* au célèbre crime des sœurs Papin, domestiques modèles dans un foyer de la bourgeoisie française, tristement connues pour avoir assassiné dans une scène d'une rare violence leur maîtresse et sa fille. Il s'agit d'un fait divers dans les annales du crime qui aura frappé la

France entière et nourri les journaux à sensation (sexes tailladés, visages écrasés, énucléation, etc.) Dans les détails du procès, que commente le jeune Lacan en 1939, on mentionnait dans la déposition de Christine et Léa Papin un singulier *délire à deux* où l'on croyait « lire double ». C'est la nature du délire et le statut de la pulsion agressive qui ont intéressé Lacan tout juste après la soutenance de sa thèse sur le cas Aimée. Dans le commentaire analytique qu'il propose des sœurs criminelles, il écrit : « Le "mal d'être deux" dont souffrent ces malades ne les libère qu'à peine du mal de Narcisse. Passion mortelle et qui finit par se donner la mort [...] Mais il semble qu'entre elles les sœurs ne pouvaient même prendre la distance qu'il faut pour se meurtrir. Vraies âmes siamoises, elles forment un monde à jamais clos ; à lire leurs dépositions après le crime, dit le D^r Logre, "on croit lire double". Avec les seuls moyens de leur îlot, elles doivent résoudre leur énigme, l'énigme humaine du sexe²⁶. »

Au fond, le texte de Lacan sur les sœurs Papin, et le drame imaginé par Genet, se répondent étonnamment. Car cette « énigme du sexe » nous est donnée à travers la pièce comme le mobile de la relation qui nous est proposée entre les deux personnages. Nous n'avons qu'à lire la pièce pour nous apercevoir que la relation se joue, et se déchire, entre le désir de fusionner — comme il en est de la violence pulsionnelle d'Éros — et le désir d'échapper à un miroir mortifère où l'une n'est plus que le reflet de l'autre qui lui colle à la peau. Tandis que l'analyse, chez Lacan, se conclut sur le parcours douloureux de la pulsion

²⁶ J. Lacan, « Motifs du crime paranoïaque : le crime des sœurs Papin », *Obliques*, n° 2, 1972, p. 100-103. Ce texte doit être lu complémentaiement à un texte que Lacan publiait à la même époque dans la revue surréaliste *Minotaure* : voir J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 68-69.

sexuelle qui traverse le « délire à deux » d'une aliénation paranoïaque, la pièce de Genet se développe en fonction d'une interrogation qui, me semble-t-il, traverse l'œuvre entière de Genet : comment ne pas être la proie du miroir? Comment ne pas succomber à l'emprise imaginaire de la spécularité? Or, la différence sexuelle, qui est une différence à réaliser au niveau du signifiant, peut être l'occasion d'opérer au sein de la dualité spéculaire une asymétrie essentielle entre le sujet et son autre. Car le rituel verbal de la mise à mort de Madame n'est jamais que le lieu où se présente cet indicible qui traverse la cérémonie elle-même et qui touche à une essentielle sexuaton des rôles.

La pièce ne se résorbe pas sur l'évocation de cette seule possibilité, mais plutôt que de montrer l'envers obscur de la cérémonie (qui consiste à révéler le rituel comme fantasme), le déroulement de la pièce va plutôt orchestrer une sortie de l'aliénation imaginaire par les seuls moyens de la langue. Tout se passe, en effet, comme si, dans la dualité spéculaire des deux sœurs, quelque chose devait inscrire le trait d'une différence, comme les noms de « Claire » et « Madame », empruntés pour la cérémonie, le laissaient déjà entendre : jouer à Claire et Madame, à la bonne et sa maîtresse, cela revenait à instaurer le trait d'une différence toute symbolique entre l'une et l'autre. La suite de la pièce et son dénouement nous suggèrent que les choses iront plus loin en ce sens.

Alain Bernard Marchand a proposé une analyse très serrée de la notion même de « rôle » dans *Les bonnes*, qu'il distingue non sans raison du « personnage » qui ne saurait, dans le cas présent, se fixer à une identité stricte, pour laisser plutôt flotter l'ambiguïté d'une indistinction entre les deux sœurs. Cela dit, comme Marchand le remarque judicieusement, le jeu permet ici des changements de rôle qui donnent au personnage la possibilité de changer la situation en cours. Par conséquent, le personnage (Claire ou Solange), « ne se

défini plus par rapport à un discours tenu pour homogène, mais en fonction de ruptures qui s'inscrivent dans sa partition et que son énonciation doit rendre sensible²⁷. » On constate, en suivant cette idée, que la cérémonie vise autre chose qu'une simple violence verbale : elle agence et distribue les rôles, elle performe une différence sous les noms de Claire et Madame, en même temps que le personnage de Solange se révèle sur le point de briser l'écran du simulacre pour laisser remonter à la surface du jeu la liberté de son propre nom.

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

CLAIRE, *affolée* : Claire! Claire!

SOLANGE : Hein?

CLAIRE, *dans un murmure* : Claire, Solange, Claire.

SOLANGE : Ah! oui, Claire, Claire vous emmerde! Claire est là, plus claire que jamais. Lumineuse²⁸!

Ce nom de « Solange » qui se substitue accidentellement au nom de Claire, est aussi marqué par le désir de s'arracher au rôle, pour revendiquer son nom seul que la suite des événements va donner comme une rupture radicale vis-à-vis de la répétition de la cérémonie. Jusqu'ici, il nous semblait que les noms de

²⁷ A. B. Marchand, *Genet le joueur impénitent*, Montréal, Les herbes rouges, « Essai », 1997, p. 152.

²⁸ J. Genet, *Les bonnes*, *op. cit.*, p. 144-145.

Claire et Solange ne suffisaient pas à les nommer. La convention du jeu exigeait qu'on les échange comme des signifiants que l'on emprunte à la manière d'un simple vêtement. Aussi, la cérémonie, plus qu'un jeu sur l'image, repose essentiellement sur cet échange de noms (Claire / Madame, Solange / Claire) qui maintient les rôles à l'intérieur du jeu. Or, s'il y a dans cette pièce un seul personnage qui consiste un peu plus que les autres comme *sujet*, en ce que son désir trouve à se réaliser autrement dans le langage, c'est bien Solange. À ce titre, le fantasme qui s'articule autour du personnage de Monsieur, qu'on ne voit jamais (mais qu'on ne cesse d'évoquer), est aussi l'occasion d'une formulation singulière de la part de Solange. En effet, comme dans toute relation construite sur l'identité du même et de l'autre, relation conflictuelle parce que confusionnelle, la question se pose sur ce qui, dans le scénario même de la cérémonie, appartient en propre à l'une ou l'autre des bonnes. Cette différence, ce *propre à soi*, qui sera d'ailleurs l'occasion d'une jalousie réciproque entre les deux sœurs, touche précisément au désir secret que l'une nourrit pour l'amant imaginaire que devient « Monsieur » dans le discours joué de « Madame » :

CLAIRE : [...] Hier soir, quand tu faisais Madame dans la robe blanche, tu jubilais, tu jubilais, tu te voyais déjà montant en cachette sur le bateau des déportés, sur le...

SOLANGE, *professorale* : Le *Lamartinière*. (*Elle en a détaché chaque syllabe.*)

CLAIRE : Tu accompagnais Monsieur, ton amant... tu fuyais la France. Tu partais pour l'île du Diable, pour la Guyanne, avec lui : un beau rêve! Parce que j'avais le courage d'envoyer mes lettres anonymes, tu te payais le luxe d'être une prostituée de haut vol, une hétaïre. Tu étais heureuse de ton sacrifice, de porter la croix du mauvais larron, de lui torcher le visage, de le soutenir, de te livrer aux chiourmes pour que lui soit accordé un léger soulagement.

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

CLAIRE : Je ne le nie pas, j'ai repris l'histoire où tu l'avais lâchée. Mais avec moins de violence que toi. Dans la mansarde déjà, au milieu des lettres, le tangage te faisait chalouper²⁹.

Dans cette scène où Claire affiche son mépris pour le rêve de Solange se voyant *chalouper* langoureusement vers Monsieur — on comprendra plus loin que le fantasme d'accompagner Monsieur jusqu'au « bain » est exprimé par Madame —, est l'occasion pour Solange de fixer ici un détail, presque rien, qui cependant n'intéresse qu'elle. Ce détail, son signifiant à elle dans le scénario du fantasme, n'est autre que le nom du bateau sur lequel elle se voyait partir, seule, vers l'île du Diable, vers Monsieur : « Le *Lamartinière* », qu'elle rappelle ici avec cette ponctuation particulière qui consiste à le prononcer d'un ton professoral, en détachant chaque syllabe, comme pour mieux indiquer que c'est le signifiant lui-même qu'il s'agit d'entendre³⁰.

Le nom du *Lamartinière* se révèle aussi dans la résonance littérale de son propre nom qui surgit à la fin de la pièce : Solange *Lemercier*. Ainsi, alors que le drame se précipite vers sa fin, alors que Madame qui n'a jamais bu le tilleul empoisonné — car Madame est tout aussi increvable que Monsieur est inincarcérable — Solange va déplacer la loi de la cérémonie sur sa propre logique en y faisant entrer son propre nom, au lieu même du nom de Claire

²⁹ *Ibid.*, p. 150. Dans l'édition de 1947, Genet avait d'abord écrit : « le *langage* te faisait chalouper ». (J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 175. Je souligne)

³⁰ Le signifiant n'est pas le mot lui-même, mais ce qui en constitue la matérialité phonétique ou scripturaire. Or le signifiant, au sens de Lacan, « représente le sujet pour un autre signifiant » (voir, entre autres : J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir » (1960), *Écrits*, *op. cit.*, p. 819) ; c'est-à-dire *représente et pointe* le sujet dans la chaîne des signifiants ; « pour un autre signifiant » veut dire ici *à la place* d'un signifiant qui, lui, manque toujours à sa place.

devenu inutile. Puisque l'assassinat est tout aussi « inénarrable » comme il est dit ailleurs, qu'il est impossible d'agir sur le réel (impossible d'étrangler réellement Madame, impossible de faire réellement accuser Monsieur en dépit des lettres rédigées par Claire), Solange déchire le voile des simulacres et convertit la violence mortifère de la chose vers le lyrisme d'une poésie qui la nomme autrement :

SOLANGE : Ne bougez pas. Je vais avec vous peut-être découvrir le moyen le plus simple, et le courage, madame, de délivrer ma sœur et du même coup me conduire à la mort.

CLAIRE : Que vas-tu faire? Où tout cela nous mène-t-il?

SOLANGE, *c'est un ordre* : Je t'en prie, Claire, réponds-moi.

CLAIRE : Solange, arrêtons-nous. Je n'en peux plus. Laisse-moi.

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

CLAIRE : Solange! Solange! Au secours!

SOLANGE : Hurlez si vous voulez! Poussez même votre dernier cri, Madame! (*Elle pousse Claire qui reste accroupie dans un coin.*) Enfin! Madame est morte! étendue sur le linoléum... étranglée par les gants de la vaisselle. Madame peut rester assise! Madame peut m'appeler mademoiselle Solange. Justement. C'est à cause de ce que j'ai fait. Madame et Monsieur m'appelleront mademoiselle Solange Lemercier³¹...

Solange, en effet, découvre que les choses sont plus simples. Elle crève le nom de Claire et Claire est mise à nu sous le nom de Madame, en même temps

³¹ J. Genet, *Les bonnes*, op. cit., p. 173.

qu'il suffit de déclarer Madame *déjà tuée*, et Claire *déjà morte*, poussée dans un coin, pour en être libérée. Les choses sont aussi plus simples, comme le dit Solange elle-même, parce que plutôt que de faire servir le langage aux mécanismes de la mise à mort, il suffit d'investir le langage pour se reconnaître soi-même comme « première personne du fantasme³² ». À l'assomption de l'inauthentique, Solange substitue l'efficacité symbolique, faisant triompher le simulacre sur le réel dans la pompe d'une comédie funèbre où l'on s'autorise *tous* les rôles, et d'abord de Solange elle-même :

SOLANGE : [...] Madame aurait dû enlever cette robe noire, c'est grotesque. (*Elle imite la voix de Madame.*) M'en voici réduite à porter le deuil de ma bonne. À la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille. J'ai si souvent prétendu qu'elle faisait partie de la famille. La mort aura poussé jusqu'au bout la plaisanterie. Oh! Madame... Je suis l'égale de Madame et je marche la tête haute... (*Elle rit.*) Non, Monsieur l'Inspecteur, non... Vous ne saurez rien de mon travail. Rien de notre travail en commun. Rien de notre collaboration à ce meurtre... Les robes? Oh! Madame peut les garder. Ma sœur et moi nous avons les nôtres. Celles que nous mettions la nuit en cachette. Maintenant, j'ai ma robe et je suis votre égale. Je porte la toilette rouge des criminelles. Je fais rire Monsieur? Je fais sourire Monsieur? Il me croit folle. Il pense que les bonnes doivent avoir assez bon goût pour ne pas accomplir de gestes réservés à Madame! Vraiment il me pardonne? Il est la bonté même. Il veut lutter de grandeur avec moi. Mais j'ai conquis la plus sauvage... Madame s'aperçoit de ma solitude! Enfin! Maintenant je suis seule. Effrayante. Je pourrais vous parler avec cruauté, je peux être bonne... Madame se remettra de sa peur. Elle s'en remettra très bien. Parmi ses fleurs, ses parfums, ses robes. Cette robe blanche que vous portiez le soir au bal de l'Opéra. Cette robe blanche que je lui interdis toujours. Et parmi ses bijoux, ses amants. Moi, j'ai ma sœur. Oui, j'ose en parler.

³² J. Lacan, *Le Séminaire, livre VIII. Le transfert*, op. cit., p. 459.

J'ose, Madame je peux tout oser. Et qui, qui pourrait me faire taire? Qui aurait le courage de me dire : « Ma fille? » J'ai servi. J'ai eu les gestes qu'il faut pour servir. J'ai souri à Madame. Je me suis penchée pour faire le lit, penchée pour laver le carreau, penchée pour éplucher les légumes, pour écouter aux portes, coller mon œil aux serrures. Mais maintenant, je reste droite. Et solide. Je suis l'étrangleuse. Mademoiselle Solange, celle qui étrangla sa sœur! Me taire? Madame est délicate vraiment. Mais j'ai pitié de Madame. J'ai pitié de la blancheur de Madame, de sa peau satinée, de ses petites oreilles, de ses petits poignets... Je suis la poule noire, j'ai mes juges. J'appartiens à la police. Claire? Elle aimait vraiment beaucoup, beaucoup, Madame!... Non, monsieur l'Inspecteur, je n'expliquerai rien devant eux. Ces choses-là ne regardent que nous... Cela, ma petite, c'est notre nuit à nous! [...] Ni vous ni personne ne saurez rien, sauf que cette fois Solange est allée jusqu'au bout. Vous la voyez vêtue de rouge. Elle va sortir³³.

En ce faisant l'interlocutrice tous azimuts des personnages d'un théâtre intérieur, invisible, on comprend que la cérémonie ne repose plus sur une imaginarisation du signifiant, mais sur la reconnaissance de la fonction symbolique que Claire va continuer, pour sa part, à rater jusque dans la mort. En effet, alors que la longue tirade de Solange se termine sur l'ultime déclaration de son propre nom, incluant elle-même et sa sœur — « Maintenant, nous sommes mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier, la fameuse criminelle³⁴ » — Claire va donner un tour de plus à l'acte de Solange pour rabattre la fiction théâtrale sur le réel, et donner au réel l'occasion de confirmer la fiction. Reprenant le rôle de Madame, elle boira le tilleul

³³ J. Genet, *Les bonnes*, *op. cit.*, p. 173-174.

³⁴ *Ibid.*, p. 175. On peut également rapprocher ce passage de celui où Solange oubliant son rôle et le nom de Claire, parle en son nom, pour aussitôt reprendre le nom de Claire, mais Claire « Lumineuse » Lemercier. (*Ibid.*, p. 145)

empoisonné pour se suicider sur scène, confirmant par la même occasion le destin criminel de Solange qui sera accusée (le rideau s'abaisse sur Solange, face au public, « les mains croisées comme par des menottes³⁵ »). En ce sens, la fin de la pièce fait coïncider l'acte verbal de Solange et le passage à l'acte de Claire, pour sortir de la répétition mortifère de la cérémonie en la resymbolisant dans la réalisation même de l'acte qu'elle gardait jusque là inaccompli³⁶.

Chez Genet, il s'agit toujours de se demander ce que le crime fait de nous, en ce qu'il donne au sujet l'occasion de s'inscrire comme gloire dans l'ordre du langage, tandis que le langage peut être lui-même le lieu d'un crime. C'est pourquoi Genet dira des années plus tard dans un entretien : « que deux mots accolés, ou trois ou quatre, et deux phrases peuvent être plus poétiques qu'un meurtre. Si j'avais à choisir entre l'expression poétique par des mots ou, si elle existe, l'expression poétique par des actes, je choisirais l'expression poétique par des mots³⁷. » Il n'y a donc pas de mot seul qui soit un acte, il n'y a d'acte que dans l'assemblage et la confrontation des mots entre eux. « Il en faut au

³⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁶ Passage, donc, du temps indéfini de la cérémonie répétée au temps infini du renom et du rapport symbolique, pour reprendre les distinctions d'Alain Didier-Weill : « Je pense, en effet, que trois types de temps tissent le ressort tragique de l'existence : le *temps fini*, celui de la mécanique classique où l'enchaînement des causes et des effets ne peut jamais rien produire de véritablement nouveau, le *temps indéfini* de la répétition rituelle, et le *temps infini* de la scansion, de la liberté, celui qui déjoue l'implacabilité du destin. » (A. Didier-Weill et F. Bétourné, « Temps fini, temps indéfini, temps infini », *Esquisses psychanalytiques : psychanalyse et théâtre*, hors série n° 2, septembre 1992, p. 94-95)

³⁷ J. Genet, « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » (25 janvier 1982), *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 232.

moins deux³⁸. » Si Claire et Solange n'échappent pas à la dualité imaginaire, c'est cependant conjointes sous le vocable d'un seul nom — « nous sommes mademoiselle Solange Lemercier » — qu'elles s'articulent l'une à l'autre au registre symbolique, en se voulant, comme Claire le dit elle-même : le « couple éternel, du criminel et de la sainte³⁹ ».

CLAIRE : [...] Et s'il faut aller plus loin, Solange, si je dois partir pour le baigne, tu m'accompagneras, tu monteras sur le bateau. Solange, à nous deux, nous serons ce couple éternel, du criminel et de la sainte. Nous serons sauvées, Solange, je te le jure, sauvées⁴⁰!

Cette articulation à l'image du couple halluciné dans les figures de l'exclusion morale (*le criminel* et *la sainte*) n'est pas autre chose qu'une sexuation, le tracé d'une différence à même le simulacre des sexes, et on comprend qu'en définitive c'est Solange qui devient la « femme⁴¹ », la *femmeuse* criminelle.

C'est que le motif de l'identification se pose en dépit de l'image au niveau du signifiant. Tout se résume et se résorbe sur une question de grammaire,

³⁸ *Idem.*

³⁹ J. Genet, *Les bonnes*, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Le nom de Solange, apparaissait déjà dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : une petite fille que Genet connu durant son enfance dans le Morvan. De Solange, on retient dans le roman qu'elle était *toute* la femme : « toute la femme était dans une petite fille que Culafoy avait connue au village. Elle s'appelait Solange. » (J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 143)

puisque c'est au niveau du signifiant que les choses se jouent⁴². En effet, nous évoquions précédemment, au cœur même du fantasme que figure la cérémonie, un autre fantasme que la cérémonie implique dans le jeu de Madame. À savoir, qu'une fois Monsieur incarcéré, il revient à Madame de rejoindre Monsieur dans le lointain du bagne où il est enfermé. Jouer Madame ce serait donc aussi jouir du registre symbolique où elle se tient par rapport à *Lui*. Tout se passe comme s'il s'agissait pour Claire et Solange d'une occupation perverse des signifiants de l'autre : on n'imité pas une image, ni « le désir », comme le croit René Girard, on imite un *trait* signifiant que cette image pointe vers Monsieur (ce peut être par exemple le mot même de « Monsieur » tel que ce mot acquiert une résonnance spécifique dans la bouche de Madame). De sorte que « l'image » de Madame, c'est aussi ce désir qui « s'emmanche » à Monsieur. Comme si « jouer » Madame, c'était, logiquement et grammaticalement, se lier à lui.

Ce qui nous permet d'avancer quelque chose au sujet de la logique de la cérémonie, pour peu que l'on s'attarde aux aspects proprement littéraux de la pièce. De la même façon que dans *Le balcon*, les clients du bordel vont jouir d'occuper les rôles (la « nomenclature ») du Juge, de l'Évêque ou du Général, « Madame » n'est au fond qu'un terme générique qui, accolé à Monsieur, représente un ordre sexuel, grammatical et social. Madame et Monsieur sont, à eux seuls, une nomenclature sexuée qui résiste à toute ambivalence : les

⁴² Si la pièce est jouée par des hommes, on sait que Sartre y tenait beaucoup pour que la représentation puisse d'autant mieux « radicaliser l'apparence » (J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 561-562), le travestissement rappellerait ici combien le signifiant est arrimé au corps et à la sexuation, tout en obéissant à une autre loi que le « destin » de l'anatomie, pour parler comme Freud, qui est celle du langage.

nommer, c'est déjà les reconnaître adéquats à la loi du genre, féminin et masculin. Tout aussi *sexué*, en fin de compte, que le nom de l'endroit où Madame part retrouver Monsieur après sa libération — au « Bilboquet » — dont l'image, finalement assez peu subtile, suffit à nous suggérer un jeu qui consiste à faire entrer une pointe dans l'orifice d'une boule... « Ce soir je boirai du champagne⁴³ », déclare Madame avant de partir. C'est-à-dire faire la « noce ». Autant dire qu'ils vont jouer à « Madame-Monsieur » : ils vont faire bilboquet...

Un luxe que Claire et Solange ne peuvent réaliser « l'une dans l'autre » sinon par la décharge d'injures. L'une dans l'autre? Sauf si on conquiert soi-même le registre symbolique sur lequel tient à lui seul la différence sexuelle. En ce sens, le nom de Solange Lemercier, qui est aussi un renom (« la fameuse criminelle »), l'introduit non plus seulement dans l'alternance imaginaire des rôles, mais dans la partition symbolique des sexes. C'est donc par un certain usage du signifiant que l'efficacité symbolique se démontre et que les comédiens, ou comédiennes, passent, comme Tirésias, d'un sexe à l'autre⁴⁴.

En définitive, la jouissance verbale que nous évoquions au commencement n'est jamais que le lieu d'un apparent désordre symbolique, dans la mesure où la

⁴³ J. Genet, *Les bonnes*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁴ « 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 autres l'autre. Sept ans un vêtement d'homme, sept 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 toute façon est joué. Saint Tirésias, patron des comédiens. » (J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 257)

sexuation implicite du langage serait donnée comme le plus petit dénominateur d'un ordre symbolique élémentaire. Précisément, la jouissance verbale des bonnes n'est pas la jouissance « toute » qui, elle, serait totale, définitive. C'est aussi parce que le langage est sexué qu'il suppose cette division élémentaire, entre masculin et féminin, dont le jeu est justement une manière de différer la jouissance pour lui substituer l'espace du désir et de la différence⁴⁵. Or si les mots s'emmanchent et s'accouplent, c'est aussi parce que l'écrivain suppose que le sexe est *dans* la langue, et que, par conséquent, il faut bien que le théâtre fasse passer quelque chose qui ne peut être montré, mais qui peut certainement *se dire, se chiffrer* dans le langage. En ce sens, toute la pièce nous introduit à un aveu de soumission à l'ordre symbolique qui ne peut, pour les deux sœurs, se réaliser pleinement que dans la mort de l'une d'entre elles. Alors que la cérémonie serait un différé de la mort, à même la répétition, l'acte de Solange

⁴⁵ On relira pour s'en convaincre le texte de *L'étrange mot d'...* que Genet publie, en 1967, qui se termine sur la vision d'une langue hallucinée qui évoque bien la débauche sexuelle que Genet, avec *Les bonnes*, avait voulu auparavant porter sur la scène : « Vécue je ne sais comment, la langue française dissimule et révèle une guerre que se font les mots, frères ennemis, l'un s'arrachant de l'autre ou s'amourachant de lui. Si tradition et trahison sont nées d'un même mouvement originel et divergent pour vivre chacun une vie singulière, par quoi, tout au long de la langue, se savent-ils liés dans leur distorsion? Pas plus mal vécue que n'importe quelle autre mais 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 ». (J. Genet, *L'étrange mot d'...* (1967), *Œuvres complètes*, vol. IV, *op. cit.*, p. 17) En éloignant la tradition verbale d'une prétendue pureté originelle, tout langage est éminemment sexué, les mots ne sont jamais chastes, mais se convulsent jusqu'à l'abâtardissement généralisé du discours. Le style, selon Genet, résulte de ce lyrisme coïtal — la poésie, et celle des *Bonnes* en est un exemple éclatant, ne peut se dire autrement que dans cette violence fondamentale, intrinsèque aux mutations sauvages de la langue. Non pas qu'il s'agisse de faire éclater la syntaxe ou, comme il est dit dans *Miracle de la rose*, « la compréhension pratique du discours » (J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 256), mais bien de reconnaître son pouvoir de liaison dans l'écheveau des *membra disjecta* que l'écriture ne cesse de réanimer.

sera un *différé* de la jouissance (qui conduit à la mort) à même la différence que l'ordre symbolique permet d'inscrire.

Quel sens y a-t-il à introduire, après une approche du motif de l'écran, une lecture des *Bonnes*? Il convenait de prendre les choses précisément là où la question du regard ne nous semblait pas directement impliquée. *Les bonnes*, c'est d'abord un texte. C'est d'abord cette joute verbale où se tisse un dire de l'aliénation au champ spéculaire, là où l'écran que me devient l'autre, me renvoie à la nécessité de m'arracher au miroir pour accéder à une autre image de moi-même : de la symétrie des bonnes à l'asymétrie du criminel et de la sainte ; de la symétrie des sœurs siamoises à l'asymétrie de Solange et Claire ; de la symétrie du monde des vivants, à l'asymétrie des morts et des vivants. Mais le texte nous ramène à la hantise de la specularité pour nous rappeler combien le regard, chez Genet, peut être absolument fatidique, et que la scène est aussi une arène où le regard se débat dans la hantise des miroirs.

CHAPITRE 4

LE TABLEAU DU FANTASME

La scène de l'autre

Nous voici en mesure de mieux comprendre comment le théâtre traduit la fascination des captations imaginaires, souvent élevées au comble du narcissisme, comme s'il s'agissait non pas d'arracher à l'autre une image, mais de lui conférer la fonction du miroir pour s'y refléter à l'infini. Mais on ne le dira jamais assez, la hantise du miroir n'est pas seulement une hantise du double et du reflet. La fonction spéculaire promet le sujet à l'assomption de sa propre image, certes, mais l'imaginaire, au sens de Lacan, doit être entendu aussi comme un espace de captation et de cloisonnement d'autant plus puissant qu'il est intériorisé par le sujet. L'imaginaire n'est pas réductible à une extériorité indépendante du moi, mais le moi s'y constitue et s'y retrouve *statufié*, ouvrant la place d'un *je* qui se repère dans cette image. « Ainsi, cette *Gestalt* [...] symbolise la permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante ; elle est grosse encore des correspondances qui unissent le *je* à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominant, à

l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication¹. »

La théâtralité introduit d'elle-même le drame de la dualité spéculaire, entre le sujet et son miroir, d'une part ; et d'autre part, entre le sujet et l'édification d'une image, ou d'un rôle, qui lui est en quelque sorte dicté par l'Autre. En ce sens, dans le jeu des regards qui structure le stade du miroir, ce n'est pas seulement la dualité imaginaire qui fonde toute la relation, mais surtout la fonction symbolique de l'Autre qui assiste le sujet dans le spectacle de sa propre image. « Ce qui se manipule, écrit Lacan, dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu². »

Autrement dit, au travers du rapport spéculaire du sujet à l'image, s'insère un *tiers* qui est en position de donner valeur à cette image et d'en légiférer la fonction. Chez Genet, le théâtre est politique parce qu'il implique d'emblée les procès de ce jeu assisté où, par exemple, les nègres, dans la pièce du même nom, jouent pour le pouvoir blanc, en lui redonnant au change l'image que le pouvoir a composée d'eux. « Nous nous embellissons pour vous plaire. Vous êtes blancs. Et spectateurs. Ce soir nous jouerons pour vous... », annonce-t-on au début de la

¹ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits, op. cit.*, p. 95.

² J. Lacan, « De nos antécédents », *Ibid.*, p. 70.

représentation³. Nous sommes au seuil de ce qui fait du *stade du miroir*, non plus seulement une idéalisation imaginaire du moi — idéalisation constituante et nécessaire, parce qu'elle permet au *je* de tenir dans un espace visuel surplombé par le regard de l'Autre, bref, de s'y tenir *comme image* —, mais aussi d'y être tenu en ce que cette image comporte toujours une part de réification du moi dans l'image qui se voit obligé à son rôle. En ce sens, l'imaginaire serait tout autant ce qui me constitue, qu'il érigerait un point de butée où je me retrouve comme un autre, parce que cette image me vient de l'Autre⁴.

Le théâtre s'ouvre sur un lieu hanté par les effets de miroir où tout se joue sur le registre de la comédie du leurre et des artifices dramatiques. En donnant la scène aux « semblants », il s'agit d'annuler les « faux-semblants⁵ », en faisant jouer l'apparence, il s'agit de rendre visible la vérité de l'apparence. Plus encore, il faut non seulement porter le théâtre au théâtre⁶, mais faire éclater le théâtre

³ J. Genet, *Les nègres*, *op. cit.*, p. 84.

⁴ C'est le rôle et la fonction de cette tiercéité spectatrice qui garantit l'image, tout en moulant le sujet dans les formes de l'aliénation imaginaire. C'est précisément là, me semble-t-il, que pourrait se lire une « critique du colonialisme » dans *Les nègres* et *Les paravents*. Cependant, il faudrait aller plus loin que cette fameuse critique à laquelle on réduit trop souvent le théâtre de Genet, pour montrer que cette tiercéité n'est pas simplement le spectateur ou le public, mais qu'elle serait plutôt à localiser dans, ce qui, pour Genet, tient du pouvoir symbolique (ce qui fait *tenir* en quelque sorte la nomenclature des rôles et des fonctions). C'est ici que le théâtre de Genet est essentiellement pervers (dans la mesure où le sujet a lui-même besoin de cette perversion pour énoncer sa propre posture). C'est pourquoi cette nomenclature n'est que convention symbolique, et qu'elle serait par conséquent arbitraire (donc toujours susceptible d'être *jouée*, ce que propose le théâtre, mais aussi toujours susceptible d'être *remplacée*, ce que propose ultimement le criminel ou le révolutionnaire).

⁵ « À partir de semblants, il prétendait annuler les.. faux semblants. Mais, c'est sur une scène, avec son public, qu'il réalise par monstration sa démonstration. » (H. Castanet, « Jean Genet : le trou du regard », *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos, 1996, p. 84)

⁶ B. Dort, « Jean Genet ou le combat avec le théâtre », *Théâtre réel*, *op. cit.*, p. 173-189.

lui-même en portant la théâtralité à son acmé. En ce sens, le théâtre se redouble d'un pacte symbolique qui détruit d'autant mieux l'effet de réalisme que Genet voulait éviter au cinéma. Cette théâtralisation excessive s'avère précisément ce que le théâtre occidental aurait manqué :

Ce qu'on m'a rapporté des fastes japonais, chinois ou balinais, et l'idée magnifiée peut-être qui s'obstine dans mon cerveau, me rend trop grossière la formule du théâtre occidental. On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit mais tout pressenti [...] L'acteur occidental ne cherche pas à devenir un signe chargé de signes, simplement il veut s'identifier à un personnage de drame ou de comédie⁷.

Ce qui peut passer ici pour une profonde exaspération devant les « grossièretés » du théâtre occidental, va devenir, en fait, le point de départ du théâtre sur lequel Genet va travailler l'année suivante avec *Le balcon*. On y a peut-être jamais pensé, mais c'est aussi cette critique de l'acteur occidental qui trouve à se répercuter au théâtre où l'on voit les personnages devenir comédiens de leur propre idéal.

Le monde actuel, fatigué, incapable de vivre en actes, l'entraîne encore à cette vulgarité en le chargeant de représenter à sa place non des thèmes héroïques mais des personnages rêvés. Quelle sera donc la morale de ces gens? S'ils ne végètent dans la pouillerie intellectuelle, mais amère, ils travaillent la vedette. Voyez-les luttant pour la première page des journaux⁸.

⁷ J. Genet, *Lettre à Jean-Jacques Pauvert*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁸ *Ibid.*, p. 102.

Le balcon traduit, comme Genet le dit lui-même, la « mythologie du bordel⁹ », c'est-à-dire une mythologie où le fantasme est illusoirement réalisé dans le luxe qui consiste à revêtir les rôles de l'Évêque, du Juge et du Général ; bref, les emblèmes du pouvoir. Mais ces images ne sont que des expositions, non des positions, parce qu'elles sont des identités vides ayant statut de « moi idéal ». En ce sens, plus que tout autre, *Le balcon* (avec *Elle*, une petite pièce en un acte que Genet écrit tout juste après avoir terminé une première version du *Balcon*¹⁰), nous met face à cette aliénation fondamentale : celle de l'homme soumis au pouvoir de l'image comme à l'insigne de l'idéal, mais aussi de l'homme à sa propre jouissance, quand la jouissance se supporte d'un jeu spéculaire, dérisoire et narcissique.

Mais autant le cinéma fut l'occasion (peut-être décevante pour l'écrivain) de se confronter au lieu extérieur de l'écran, comme unique lieu pour les images, autant le théâtre introduit, tout aussi directement, une autre expérience de l'extériorité. En ce sens, après Jean-Bernard Moraly qui avait de son côté souligné la différence de « public » qu'impliquait le déplacement du romancier marginal au dramaturge de renom¹¹, Éric Marty a souligné comment le théâtre et l'expérience de la mise en scène auront été, pour Genet, une « expérience de l'Autre » que Marty associe au passage du roman au théâtre, comme si le théâtre

⁹ J. Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Lyon, L'Arbalète, 1988, p. 155.

¹⁰ J. Genet, *Elle* (posthume), Lyon/Decines, L'Arbalète/M. Barbezat, 1989.

¹¹ « Jusqu'à présent, il n'écrivait que pour les esthètes des éditions de luxe de Morihien ou de Barbezat, prêts à le saisir dans toutes ses nuances [...] Avec la gloire, Genet découvre le vrai public, celui de la bourgeoisie parisienne cultivée, qu'il vomit. » (J.-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 98)

avait constitué une sorte de « salut » face à un imaginaire qui risquait de se replier sur lui-même, pour se déplacer de la scène « intime » du roman, à la scène « socialisée » du théâtre, de la scène imaginaire intérieure, vers une scène extérieure. « Cet abandon à l'altérité, soutient Marty, tient tout d'abord à la réalité transactionnelle du théâtre ; l'autre est un véritable autre, puisqu'il s'approprie *effectivement* l'œuvre : c'est le metteur en scène, ce sont les acteurs, les décorateurs, éclairagistes, spectateurs mêmes, qui font que l'œuvre a lieu sans son auteur. Altérité tout autre que celle, abstraite, du lecteur, parce qu'elle est la médiation indispensable à la réalité de l'œuvre¹². » Tout comme le cinéma, mais ici dans une autre mesure, le théâtre renvoie l'écrivain à la nécessité matérielle d'un visible palpable, positivement concret, qu'il s'agit pour Genet de faire jouer au-dehors, parce qu'il appartient au dehors. Si la représentation est désormais à l'extérieur, si elle dépend maintenant du metteur en scène, des acteurs et de l'invention d'un espace scénique propre à accueillir la représentation, le théâtre va aussi nécessiter un dispositif nouveau, afin que les visibilités soient autre chose qu'un simple compromis que l'écrivain accepterait avec le monde extérieur. Plutôt une façon radicale de subvertir le rapport visible et invisible, être et non-être, réalisme et pure apparence.

Ce véritable changement de « technique mentale » que le théâtre impose à Genet par cette intrusion de l'altérité dans l'écriture n'implique pas pour autant une forme plus rassurante d'art. Et la positivité que nous pouvons découvrir dans son théâtre n'est nullement une soumission ou une façon pour Genet de céder aux lois du monde : il y a chez Genet un refus viscéral du *vrai*, une aspiration à une fiction extrême où

¹² É. Marty, « Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre », *Critique*, n° 671, avril 2003, p. 255.

représenter signifie rendre présent le mensonge, faire apparaître l'apparence comme apparence, détourner la phénoménalité des choses vers l'ivresse de l'image pure ; mais si, enfermé au-dedans du langage, il a pu, dans ses romans, conduire cette aspiration au fictif [...] le théâtre le contraint à abandonner — pour le pire ou pour le meilleur — les apparences comme néant au profit des apparences comme être, à abandonner le labyrinthe aveugle du fantasme au profit de la tangibilité du visible : la représentation dramatique¹³.

Si toute sortie au dehors implique la rencontre de l'altérité cela implique une certaine réciprocité par laquelle l'Autre, selon Marty, s'immisce dans la représentation¹⁴. Conséquemment, tout change, et d'abord parce que le sujet de la représentation ce n'est plus Genet lui-même (le sujet imaginaire des légendes du « moi »), mais une altérité que l'on voit représentée sur scène. Le théâtre va dès lors mettre en scène non plus les fantasmes de l'écrivain, mais les enjeux de cet accès de l'homme à la visibilité, devenus enjeux politiques. Cependant, cette idée mériterait d'être nuancée. Tout d'abord, parce qu'il est inexact de dire que, dans les romans, l'Autre est tout simplement « forclos¹⁵ ». Bien sûr, et c'est

¹³ *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁴ Pour éviter ici toute confusion conceptuelle, je ne parle pas, dans le cas présent, de l'« Autre » lacanien (auquel j'ai fait référence plus haut) qui s'oppose à la catégorie du « semblable ». Chez Lacan, l'Autre, grand A, se distingue du partenaire imaginaire (partenaire amoureux ou hostile), pour se situer sur le plan du langage par lequel le sujet doit passer pour y faire entendre son désir, et par conséquent sa position subjective en tant que sujet du langage. Éric Marty entend l'« Autre » dans son acception générale et non psychanalytique (le public, le metteur en scène, etc.). Dans le présent contexte, je m'en tiens à cette acception. (C'est pourquoi Marty ne fait pas cette « lecture politique » que j'appelais de mes vœux précédemment : cette lecture, qui tiendrait compte de la tiercéité transcendante de l'Autre comme tenant lieu de la loi symbolique, est encore à faire.)

¹⁵ « En réalité, ces oppositions entre les récits de Genet et son théâtre peuvent se synthétiser à un propos unique : si toute l'œuvre narrative vise à forclure la figure de l'Autre non seulement au travers d'une psychologie de la trahison mais aussi par une ontologie où le langage lui-même est le puits sans fond d'où la parole, dans son apparence même, engendre cette trahison comme un poison

surtout ce que Marty veut montrer, le théâtre signifie matériellement une forme d'abandon de la représentation à l'altérité, perçue comme extériorité ; mais ce point est encore loin de rendre compte de ce qui est mis en scène dans les romans eux-mêmes auxquels Marty ne s'intéresse pas vraiment, alors que l'Autre est littéralement fondé à même l'énonciation. Cette question ne relève pas tant de l'anticipation de l'altérité que du problème du *lieu* où l'écrivain entend découvrir la vérité du théâtre :

Autre chose encore, et qui vous paraîtra paradoxal : *je veux me refuser la satisfaction sensuelle de mon théâtre*. Quand je vous verrai je vous expliquerai mieux. Pour le moment une action théâtrale — pour moi, et pour ce moment où j'écris — ne doit pas avoir lieu sur une scène mais en moi. *C'est en moi que je dois découvrir le lieu théâtral*¹⁶.

Ces quelques mots constituent une limite critique à la proposition formulée par Éric Marty — sur le théâtre comme unique expérience de l'Autre —, en même temps qu'ils la renversent partiellement. En effet, cette remarque isolée, que malheureusement Marty n'a pas relevée, va donner un tour de plus à cette affaire. C'est que, tout autant qu'il s'agit de découvrir *en soi* le lieu théâtral, l'Autre y est toujours déjà impliqué en tant que regard. C'est pourquoi il nous faut tenter de ressaisir ce regard intérieur et la découverte, ou la construction, de ce « *lieu en moi* » que serait le lieu théâtral. Nous verrons par conséquent que si

naturel, l'œuvre théâtrale, au contraire, suppose, à des niveaux multiples, un abandon aussi réel qu'imaginaire, un abandon à la fois subi et voulu à l'altérité. » (É. Marty, « Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre », *loc. cit.*, p. 254)

¹⁶ J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 898. Je souligne.

la théâtralité fonde chez Genet une interrogation sur le visible, c'est peut-être d'abord le regard qui fonde toute théâtralité.

Mais avant même de parler du regard, on ne saurait non plus méconnaître la dimension de l'altérité qui s'ouvre au sein même du langage. L'écriture est elle-même traversée par une appréhension de l'Autre que le langage implique nécessairement dans la tension incessante que toute prise de parole suppose, ne serait-ce que dans son intention minimale de « communiquer¹⁷ ». Toute prise de parole suppose qu'il y a de l'Autre, que prendre la parole, écrire, donner à publier, n'est jamais que cette effraction du sujet dans l'ordre du langage où l'Autre a déjà lieu. « Le sujet, écrit Lacan, [...] finit par reconnaître que cet être n'a jamais été que son œuvre dans l'imaginaire et que cette œuvre déçoit en lui toute certitude. Car dans ce travail qu'il fait de la reconstruire *pour un autre*, il retrouve l'aliénation fondamentale qui la lui a fait construire *comme un autre*, et

¹⁷ Notons que c'était aussi l'avis de Sartre qui voyait dans le passage de la poésie à la prose une nécessaire intention de « communiquer » à travers une redéfinition du rapport de l'écrivain à « autrui ». (Voir J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 395) C'est aussi cette possibilité de « communication », que Bataille, qui ne lit pas vraiment Genet, mais Sartre à travers Genet, va critiquer en la qualifiant de « communication impossible ». Il serait trop long et inapproprié de faire ici un retour sur le « procès » qui se joue à cette époque entre Sartre, Genet et Bataille. Tout aussi problématique que peut être, à cette époque, la conception de la littérature, autant chez Sartre que chez Bataille, sous le terme d'une « communication », possible ou réussie, Bataille pointe quelque chose d'essentiel, bien que c'est précisément sur cet argument qu'il va plaider pour « l'échec de Genet » : « l'idée de communication, écrit Bataille, qui implique la dualité, mieux la pluralité, de ceux qui communiquent, appelle, dans les limites d'une communication donnée, leur égalité. Non seulement Genet n'a pas l'intention de communiquer s'il écrit, mais, dans la mesure où, quelque soit son intention, [...] l'auteur refuse à ses lecteurs cette similitude fondamentale », plus loin, « Genet lui-même, se place, sinon au-dessus, *en dehors* de ceux qui sont appelés à le lire. » (G. Bataille, *La littérature et le mal* (1957), *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 302. Je souligne) Sur les rapports entre Bataille, Sartre et Genet, voir F. Bizet, *Une communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.

qui l'a toujours destinée à lui être dérobée *par un autre*¹⁸. » L'essentiel est à lire dans ce que Genet fait de cette situation imposée. Comment l'Autre qui loin d'être exclu, loin d'être forclos, est au contraire constamment sollicité, dans l'appel que l'écrivain lui réserve du lieu même de la langue. À cet égard, la langue en tant qu'elle est précisément celle de l'Autre, en même temps que langue maternelle, c'est-à-dire, pour Genet, la langue de la France, la langue de Proust et de Ronsard qu'il admirait tant, mais aussi, dans une tout autre mesure, la langue de l'ennemi, la langue des tortionnaires et de la société bien pensante, ne va pas sans réaliser un rapport à l'Autre (et un rapport qui peut être des plus violents) que l'écriture implique nécessairement :

Vous me reprochez d'écrire en bon français? Premièrement, ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu'aurait été l'argot [...] Il fallait que je m'adresse, dans sa langue justement, au tortionnaire¹⁹.

Genet donne à la langue française cet étrange statut (parce que statut de langue maternelle, mais étrangère), où c'est justement la langue française, la langue familiale, bref, la langue des familles, qui est retournée en ennemi contre qui l'écrivain énonce son propre statut d'étranger. Cela dit, c'est aussi depuis cette place reconnue et revendiquée par l'écrivain, que les fictions romanesques se réalisent dans la sphère close d'une imagination *pour soi*, revendiquant la souveraineté intime du fantasme, alors que, dans le même mouvement, la publication du livre, la construction du sujet en « poète » et en « écrivain », est

¹⁸ J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits, op. cit.*, p. 249.

¹⁹ J. Genet, « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech », *L'ennemi déclaré, op. cit.*, p. 229.

perçue comme un véritable *accès* à la visibilité ; littéralement, une sortie au dehors.

La question devient rapidement celle de l'image et de cette visibilité conquise, mais du reste toujours susceptible d'être aliénante, parce que soumise à la captation imaginaire de l'Autre. Dans *Le balcon*, c'est le sort qui est réservé aux clients du bordel, prisonniers de la maison d'illusion à laquelle ils appartiennent en définitive. Ainsi, Genet faisait dire au personnage de l'Évêque (mais comment ici ne pas penser à Genet lui-même?) : « Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité²⁰. » Appliquée au personnage du *Balcon*, cette liberté n'est tout simplement pas revendiquée parce qu'il s'agit justement de montrer comment l'enfermement et la soumission à l'image de l'Autre peuvent être l'occasion d'une jouissance au lieu même des images du pouvoir. Appliquée à Genet lui-même, la question serait : comment dès lors accéder à une liberté qui soit autre chose que soumission et aliénation du sujet aux « lois de la visibilité »?

La popularité que Genet acquiert avec la parution de ses œuvres complètes chez Gallimard, et surtout avec la publication du livre de Sartre qui jouit lui-même à l'époque d'une visibilité sociale et éditoriale impressionnante, traduit cet accès à la visibilité qui va d'ailleurs se radicaliser durant les années politiques entre 1968 et 1986. L'écrivain n'est pas dupe de sa propre visibilité :

²⁰ J. Genet, *Le balcon*, *op. cit.*, p. 118.

il n'est ni anonyme ni invisible. Il parle, il se laisse voir (plus de vingt-cinq mille personnes assistèrent à son « May day speech » prononcé en 1970 en faveur des Panthères noires). Cependant, c'est précisément parce que Genet se méfie de cette visibilité qu'il lui faut devenir (ou rester?) ce qu'il appelle lui-même dans *Un captif amoureux*, le « spontané simulateur », c'est-à-dire celui dont l'existence visible n'est qu'un creux, un *trou*, au milieu du théâtre des révolutions. Mon hypothèse pour ce qui va suivre est que si la visibilité théâtrale était perçue comme piège spéculaire, Genet — le sujet « Genet » — lui oppose une *visibilité négative* qui n'est jamais qu'un creux ou qu'une simulation, du lieu même des fictions spéculaires qui se tissent sur la scène du monde politique :

[S]i toute ma vie fut en creux alors qu'on la vit en relief, si le Mouvement noir fut surtout simulacre pour l'Amérique et pour moi, si j'y vins avec le naturel, la candeur que j'ai dits, si j'y fus accepté promptement, c'est qu'on avait reconnu en moi le *spontané simulateur* ; que les Palestiniens me demandassent d'accepter un séjour en Palestine, c'est-à-dire à l'intérieur d'une fiction, avaient-ils plus ou moins clairement reconnu le *spontané simulateur*? Et leurs mouvements sont-ils simulacres où je ne risque rien d'autre que d'être anéanti, mais ne le suis-je pas déjà par une non-vie en creux [...] L'événement grâce auquel on est vu est-il l'émergence héroïque, une sorte d'apparition volcanique, remontée momentanée de ces creux inavouables autant par les peuples que par les hommes? Le *spontané simulateur*, son abjection le hisse peut-être à un niveau où son échine dépasse, se laisse voir. C'est d'une autre monstruosité qu'il s'agit²¹.

Comment échapper à l'emprise des captations imaginaires? Nous avons déjà posé la question devant *Les bonnes*, mais on peut envisager plusieurs réponses à

²¹ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 206-207.

cette question, d'abord parce que le simple fait de nous interroger n'épuise jamais tout à fait les données du problème : il s'agit plutôt d'une question à poser indéfiniment devant l'Autre, ou devant l'image de l'Autre, devant son reflet et son caractère d'image lorsque l'Autre est *là*, incarné sur la scène du monde. La monstruosité d'un corps radicalement hétérogène au pouvoir, si ce n'est d'un corps hétérogène à toute visibilité, n'est-elle pas posée directement sur la scène intérieure du roman, alors que la fiction ouvre un espace où le sujet, moi, l'Autre sont rigoureusement disposés dans le tableau du fantasme? De quelle monstruosité s'agit-il, par exemple, dans le *Journal du voleur*, alors que le sujet de l'écriture s'efforce de traduire sa position dans le langage de la sainteté et de l'exclusion radicale? Genet, à cet égard, est fascinant parce qu'il ne ramène pas ce creux, ce trou qu'il devient lui-même sur la scène du visible, en terme d'invisibilité. Bien au contraire, Genet répond à la capture imaginaire où l'Autre semble vouloir le retenir, par un surcroît de visibilité que la scène imaginée du fantasme permet de réaliser dans l'écriture. En ce sens, le fantasme réalise bel et bien une sortie du sujet, non pas sur le mode romantique d'une évasion dans la rêverie (on sait que Genet en parle souvent en ces termes), mais d'une véritable sortie hors de la scène du fantasme où se tournent les regards.

L'autre scène

L'affaire, écrit Genet, demande du talent et de l'orgueil ; il faut non seulement assumer et affirmer « les signes les plus sordides », les « fastes de l'abjection », mais éprouver soi-même les mécanismes à l'œuvre dans la transvaluation des valeurs les plus méprisables. Telles sont du moins les conditions du miracle, miracle de la poésie, du langage qu'il s'agit de mettre en œuvre sur la scène du fantasme. Cependant, le lecteur se doute bien que tout cela

recèle un autre jeu, un autre miracle qui est aussi le miracle de la scène elle-même qu'il faudra décrire en tenant compte d'une stupéfiante dynamique du regard où le sujet est fatalement impliqué, voire dédoublé entre « moi » et ce qui se nomme, se désigne, se voit et s'énonce à même l'écriture du fantôme. L'exemple auquel j'aimerais me référer est bien connu. Il appartient aux premières pages du *Journal du voleur*, lorsque le narrateur plongé dans les bas-fonds de l'Espagne de 1932, nous entretient des miracles de la misère qui transfigurent le mendiant couvert de vermine dans les signes d'une gloire secrète. La scène se déploie en trois temps :

Premier temps :

Ce fut une consternation quand, en me fouillant après une rafle — je parle d'une scène qui précéda celle par quoi débute ce livre — un soir, le policier étonné retira de ma poche, entre autres choses, un tube de vaseline. Sur lui on osa plaisanter puisqu'il contenait une vaseline goménolée. Tout le greffe pouvait, et moi-même parfois — douloureusement — rire aux éclats et se tordre à entendre ceci :

— « Tu les prends par les narines? »

— « Risque pas de t'enrhumer, à ton homme tu lui foutrais la coqueluche. »

Dans un langage de gouape je traduis mal l'ironie méchante des formules espagnoles, éclatantes ou empoisonnées. Il s'agissait d'un tube de vaseline dont l'une des extrémités était plusieurs fois retournée. C'est dire qu'il avait servi. Au milieu des objets élégants retirés de la poche des hommes pris dans cette rafle, il était le signe de l'abjection même, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin, mais le signe encore d'une grâce secrète qui allait bientôt me sauver du mépris. Quand je fus enfermé en cellule, et dès que j'eus repris assez d'esprit pour surmonter le malheur de mon arrestation, l'image de ce tube de vaseline ne me quitta plus. Les policiers me l'avaient victorieusement montré puisqu'ils pouvaient par lui brandir leur vengeance, leur haine, leur mépris. Or voici que ce misérable objet sale, dont la destination paraissait au monde — à cette délégation du monde qu'est la police et d'abord cette particulière réunion de policiers espagnols, sentant l'ail, la sueur et

l'huile mais cossus d'apparence, forts dans leur musculature et dans leur assurance morale — des plus viles, me devint extrêmement précieux. Contrairement à beaucoup d'objets que ma tendresse distingue, celui-ci ne fut point aurolé ; il demeura sur la table un petit tube de vaseline, en plomb gris, terne, brisé, livide, dont l'étonnante discrétion, et sa correspondance essentielle avec toutes les choses banales d'un greffe de prison (le banc, l'encrier, les règlements, la toise, l'odeur) m'eussent, par l'indifférence générale, désolé, si le contenu même de ce tube, à cause peut-être de son caractère onctueux, en évoquant une lampe à l'huile ne m'eût fait songer à une veilleuse funéraire²².

Cette longue citation — mais il importe de saisir l'élaboration du fantasme dans tout son long — possède une valeur paradigmatique dans un roman où Genet entend décrire l'assomption du voleur à la sainteté par les voies du crime, de l'homosexualité et de l'abjection. Mais décrire n'est jamais suffisant. La scène en question est autre chose qu'une entreprise esthétique visant simplement, comme le dit Catherine Millot, « la réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils²³ ». Tout cela, on s'en doute bien, n'est pas affaire de charité. Certes, Genet le dit lui-même, la langue, la poésie, sera une manière de rencontrer la beauté derrière les objets, les êtres et les sentiments les plus sordides, et c'est en refusant la beauté que l'on découvre la poésie en même temps que le secret de l'imposture qu'elle dissimule²⁴. Dans la scène qui est décrite plus haut, l'écrivain entend nous montrer l'efficace de cette adoration

²² J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 20-21.

²³ C. Millot, « Le grand écart », *Gide, Genet, Mishima*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 1996, p. 88.

²⁴ « De la beauté même de cet endroit du monde je n'osais m'apercevoir. À moins que ce fût pour rechercher le secret de cette beauté, derrière elle l'imposture dont on sera victime si l'on s'y fie. En la refusant je découvrais la poésie. » (J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 79)

inversée pour l'objet déchu et méprisé : « Jamais je ne cherchai à faire [de cette vie misérable] 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 grandeur²⁵. » On comprend le renversement poétique qui sépare les premiers poèmes de Genet, tout entier dévoués au voile et à l'effusion baroque d'une métaphore imaginariée dans les filets du langage, et la revendication d'une poésie désormais tournée vers le réel le plus bas : l'écrivain n'est plus dévoué à l'assomption de la beauté, à travers l'écran de la métaphore, mais désormais à la mise à distance de la beauté comme valeur esthétique, vers l'adoption d'une nouvelle valeur qui est celle du *bas*, du sordide et du vil. Il n'y a pas de poésie, chez Genet, sans son envers. La poésie est elle-même connaissance de l'envers et principe de renversement²⁶.

Cependant, il faut aussi montrer et exposer les étapes d'une machination fantasmatique qui consiste, dans la scène précédente, à prendre sur soi la honte infligée par le regard méprisant des policiers, pour la relever et la retourner en une grâce secrète destinée à sauver le sujet du mépris. Le procédé, s'il est poétique, d'après l'usage de Genet, n'en répond pas moins à la logique du fantasme en tant que le scénario qu'il met en scène repose autant sur la

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ La conception de la poésie selon Genet est à chercher dans l'alternance entre une entreprise de subversion du reste et du déchet (voir la fameuse phrase dans *Pompes funèbres* : « la poésie est l'art d'utiliser la merde et de vous la faire bouffer ») ; vers une assomption de la beauté elle-même perçue comme un voile jeté sur les choses (voir, entre autres, le voile des fleurs jeté sur le corps du bagnard dans *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 9-11). Quoiqu'il en soit, la poésie est toujours chez Genet, une manière de traiter avec la beauté en la *coupant*, comme on coupe une fleur, on dit alors qu'on la « détaille », mais aussi comme on coupe avec quelque chose pour s'en séparer ou pour la refuser.

triangulation imaginaire qui s'articule entre les « policiers », « moi » et le « tube de vaseline », qu'il ne prend sa fonction à titre de fantasme dans une économie signifiante que constitue le texte lui-même. C'est que le regard sur la scène du fantasme est littéralement spatialisé dans l'énonciation, dans son détail et son déploiement fictionnel. À ce titre, il faut se référer à ce que la psychanalyse nous apprend quant à la dimension du fantasme, quand le fantasme ouvre des espaces de visualité complexes qui lui donnent un aspect de *mise en scène* ou de *tableau*²⁷. Dans la théorie freudienne, le fantasme se situe au niveau de la pulsion scopique (tout comme le rêve, il est l'accomplissement en image d'un désir), ce pourquoi l'organisation visuelle du fantasme est le lieu d'une élaboration signifiante pour le sujet, mais aussi le lieu où le sujet va lui-même articuler son regard à la scène, soit en se faisant sujet actanciel du regard, soit en devenant l'objet du regard de l'Autre.

Freud, comme on le sait, comparait le fantasme à un scénario, un « petit roman » que l'on se fait à soi-même, en tant qu'on s'y représente dans son rapport à l'objet. Dans un texte célèbre de 1919, intitulé *Ein Kind wird geschlagen*, Freud parle d'une situation formulée à partir d'un énoncé précis : « Un enfant est battu²⁸ ». L'énoncé analysé par Freud est lui-même décomposable en plusieurs propositions qui témoignent du cheminement d'une position subjective qui doit se déduire de l'énonciation même du fantasme. Il

²⁷ Voir A. Quinet, *Le plus de regard : destins de la pulsion scopique*, op. cit., p. 201-203.

²⁸ S. Freud, « Un enfant est battu » (1919), *Névrose, psychose et perversion*, trad. sous la direction de J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse, 1973, p. 219-243.

s'agit donc de décomposer le scénario imaginaire en nommant les différents « moments » qui le constituent. « Qui était l'enfant battu? L'auteur du fantasme lui-même ou un autre enfant? Était-ce toujours le même enfant ou était-il indifférent que ce fût souvent un autre? Qui était-ce qui battait l'enfant? Un adulte? Mais qui, plus précisément²⁹? »

La psychanalyse nous enseigne que la composition d'un lieu psychique comme le fantasme tourne autour d'un ensemble de figures syntaxées les unes par rapport aux autres. Le fantasme, qui n'en demeure pas moins, tout comme le rêve, une composition à partir de choses vues ou entendues, est lui-même l'ensemble de ces relations, dont la visualité et le statut de scène imaginaire sont indissociables de leur formulation verbale. L'écriture offre le déploiement de cet espace fantasmatique qui supporte et magnifie la dimension proprement énonciative de ce scénario imaginaire. Le fantasme est une phrase où domine l'accomplissement imaginaire du désir. « Vous remarquerez qu'il y a toujours une scène dans laquelle le sujet est présenté dans le scénario sous des formes différemment masquées, où il est impliqué dans des images diversifiées, où un autre en tant que semblable, en tant aussi que reflet du sujet, est présentifié³⁰. »

Comme dans l'exemple d'« Un enfant est battu », plus que d'une « visualisation », c'est d'une « position » qu'il s'agit — position logique du sujet dans son rapport à l'objet, parce que cette position est d'abord parlée,

²⁹ *Ibid.*, p. 221.

³⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1998, p. 409.

énoncée, donc structurée en fonction d'une syntaxe du sujet dans l'énoncé. En ce sens, on peut déjà établir, en suivant Lacan, la différence déterminante entre « l'usage fantasmatique ou imaginaire » des images du fantasme et leur « formulation parlée ». Dans quelle mesure cet extrait peut-il être lu comme une écriture du fantasme? Quel rôle y jouent les policiers? Le tube? Et, plus loin, l'étonnante apparition de la mère en voleuse et mendicante qui semble relayer la figure de la veilleuse funéraire?

Comme le dit bien Anne Éline Cliche, ce qu'on remarque tout d'abord « c'est le surgissement de l'objet, son repérage et sa mise en scène, son entrée dans le champ des regards qui sont ici "légion", "vous", les policiers, le monde³¹ ». L'objet, le tube de vaseline, est ainsi montré, brandi, non seulement comme objet, mais comme « signe de l'abjection même, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin » ; mais c'est aussi parce que cet objet attire sur lui tous les regards qu'il est à lui seul le miroir-écran de la scène qui se joue autour de lui. En effet, ce petit objet — objet d'une jouissance secrète et méprisée — est une sorte de *piège à regards* où, du mépris des policiers à la honte du sujet dévoilé, se donne à lire un véritable drame spéculaire.

Il faut en effet revenir aux conditions de la honte qui traverse cette scène de façon fulgurante pour comprendre comment le tube de vaseline est, en même temps que sa présentation, un lieu où se donnent à lire les regards qui le composent. La honte nous intéresse ici précisément parce qu'elle touche à l'envers des images du Moi idéal que nous évoquions à propos des figures

³¹ A. É. Cliche, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la Chose », *Dire le livre*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1998, p. 164.

maîtres de l'Évêque, du Juge et du Général que l'on voit dans *Le balcon* jouées exposées, statufiées dans la parure phallique d'une image qui masque, plus qu'elle ne dévoile. La honte se rapporte plutôt à la douloureuse et fatale expérience de la transparence qui touche à l'être le plus intime et le plus nu, au-delà du masque et de la parure, pour livrer aux regards cette part de lui-même que le sujet voudrait la plus cachée. Plus que d'une simple exposition, c'est à une exhibition forcée qu'apparaît le sujet de la honte. C'est pourquoi c'est d'abord le regard qui fait la honte, c'est par le regard que je suis traversé, touché par le réel d'une vision qui me vient du dehors, et que je reçois du dehors, alors que je vois le regard de l'Autre se poser sur moi, faisant de moi une chose méprisable, isolée, exilée du fait du mépris, faisant « tache dans le tableau », comme disait Lacan³². Or cette place assignée par le regard des policiers, le sujet du fantasme en fait ici une posture : à l'humiliation doit suivre l'expression visible d'une gloire secrète.

L'image du tube de vaseline goménolée, c'est, tout d'abord, le signe de « ma jouissance » mise à nu qu'on aurait, pour ainsi dire, posé sur la table. De sorte que présenter ici l'objet, l'exposer et l'exhiber c'est aussi le détailler comme signifiant, c'est-à-dire non plus seulement comme signe de l'abjection, mais comme signifiant du sujet qui se voit lui-même *vu*, à la place de l'objet. « Les policiers me l'avaient victorieusement montré puisqu'ils pouvaient par lui brandir leur vengeance, leur haine, leur mépris », écrit Genet. De sorte qu'en me

³² J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 89. Pour une réflexion analytique sur le regard dans le champ de la « honte », voir entre autres : D. Bernard, « Les objets de la honte », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 75, 2007, p. 215-226.

montrant cet objet, en le brandissant à la vue de tous, c'est aussi *moi* qu'on regarde, comme si le regard n'était posé sur moi que s'il en passait par l'objet, en même temps que l'objet est le miroir par lequel je vois se poser sur moi le regard de l'Autre³³. C'est précisément parce que dans un premier temps la visibilité de l'objet est aussi l'occasion de ma propre visibilité, en même temps que capture du regard des policiers, que le sujet peut précisément ruser avec la honte pour tromper l'Autre qui, par cet objet, le voit et le met à jour.

On comprendra mieux ce qu'il advient du sujet par l'intermédiaire du tube de vaseline, si on est attentif au second temps du fantasme qui introduit, entre le sujet et l'objet, l'image de la mère.

Deuxième temps :

(En le décrivant [le tube de vaseline], je recrée ce petit objet, mais voici qu'intervient une image : sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille, un visage plat et rond comme la lune, très pâle, dont je ne saurais dire s'il était triste ou hypocrite. Elle m'aborda, me dit qu'elle était très pauvre et me demanda un peu d'argent. La douceur de ce visage de poisson-lune me renseigne tout de suite : la vieille sortait de prison.

C'est une voleuse, me dis-je. En m'éloignant d'elle une sorte de rêverie aiguë, vivant à l'intérieur de moi et non au bord de mon esprit, m'entraîna à penser que c'était peut-être ma mère que je venais de rencontrer. Je ne sais rien d'elle qui m'abandonna au berceau, mais j'espérai que c'était cette vieille voleuse qui mendiait la nuit.

³³ Comme le soutient Sartre, d'ailleurs assez justement, par cet objet devenu signe du mépris par la « stupeur des honnêtes gens », il « *verrait voir* son image et ils deviendraient objets pour lui dans l'exacte mesure où son reflet serait objet pour eux. » (J. P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 452.)

— Si c'était elle? Me dis-je en m'éloignant de la vieille. Ah! Si c'était elle, je la couvrirais de fleurs, de glaïeuls et de roses, et de baisers! J'irais pleurer de tendresse sur les yeux de ce poisson-lune, sur cette face ronde et sotté! Et pourquoi, me disais-je encore, pourquoi y pleurer? Il fallut peu de temps à mon esprit pour qu'il remplaçât ces marques habituelles de la tendresse par n'importe quel geste et même par les plus décriés, par les plus vils, que je chargeais de signifier autant que les baisers, ou les larmes, ou les fleurs.

— Je me contenterais de baver sur elle, pensais-je, débordant d'amour. (Le mot glaïeul prononcé plus haut appela-t-il le mot glaviaux?) De baver sur ces cheveux ou de vomir dans ses mains. Mais je l'adorerais cette voleuse qui est ma mère³⁴.)

Derrière le tube de vaseline, il y a donc la mère. De la « veilleuse » intervient la « vieille », mais en autant que le sujet se comporte lui-même comme un tube de vaseline qui, de contenir une pâte « goménolée », laisse déverser sur elle des « glaviaux », des « glaïeuls », une enfilade de traits signifiants ponctués, vomit de « g », « gl », « gla³⁵ ». Cependant, sur l'alternative de l'objet et du sujet, c'est le sujet qui se confond avec l'objet qui bave, vomit, éjacule, se déverse et coule pour mieux chérir et adorer. À tout le moins s'agit-il de s'inscrire du lieu même de cette ambiguïté : entre ce que le

³⁴ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 21-22.

³⁵ Dans *Glas*, Derrida propose de suivre la chaîne signifiante et disséminante des « g », « gl », « gla » dans tout le texte de Genet. Par delà une analyse du gluant et du visqueux, du coulant et de l'agglutinant, dans leur dimension imaginaire, il s'agit de montrer l'inscription obsédante d'un *trait* qui n'est ni tout à fait un signe, ni tout à fait un nom, mais qui fonctionne comme un travail de la lettre à même le réel de la coupure et de l'opposition. En ce sens, il s'agit dans l'optique derridienne de voir à l'œuvre un réel que toute écriture implique, tant d'un point de vue linguistique (puisque depuis Saussure on sait que la signification est produite par une logique différentielle selon laquelle un signe s'oppose à un autre signe), que d'un point de vue symbolique (parce que l'écriture est elle-même prise dans le procès de la différence sexuelle) : « gl remarque [...] la coupure anguleuse de l'opposition, la schize différentielle *et* le coulant continu du couple, la distinction *et* l'unité copulante ». (J. Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 262.)

tube *est* comme signe de l'abjection, et ce qu'il me fait *être*, et ce qu'il me fait *faire*, dans le déversement amoureux d'une jouissance plus grande. Que retient-on de cette affaire? Sinon que dans l'espace du fantasme, fantasme masochiste de la honte subie, le sujet opère une descente dans l'abjection (au sens comme dirait Bataille où le sujet se soumettrait à quelque chose de plus bas que lui-même³⁶). Quelque chose comme une descente dans la misère de l'objet, pour retrouver un objet plus lointain, spectral, qui est la mère. « Le tube de vaseline, dont la destination vous est assez connue, aura fait surgir le visage de celle qui durant une rêverie se poursuivant le long des ruelles noires de la ville, fut la mère la plus chérie³⁷. » Désormais la honte subie se renverse en une honte *voulue*, revendiquée, faisant d'un objet banalement sordide mon plus grand bien, la mère, la *chose* la plus chérie³⁸. Comme Genet l'écrira quelques lignes plus loin : « Je me fusse en effet battu jusqu'au sang plutôt que de renier ce ridicule ustensile³⁹. »

³⁶ Voir G. Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose » (1930), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 220-226.

³⁷ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 22.

³⁸ « L'avilissement de l'abjection paraît donc lié, chez Genet, à la relation primordiale avec la mère — cette mère qui, dans le réel, l'a abandonné à la naissance, et pour qui il ne fut donc, en tant qu'enfant, qu'un déchet. Sa démarche, dans ce contexte, apparaît comme le contraire d'une sublimation : loin d'élever l'objet à la dignité de la Chose, il tend plutôt à rabattre la chose au niveau de l'objet, à ramener la figure de la mère au même plan que celui du tube de vaseline ou du crachat. » (S. André, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1993, p. 245).

³⁹ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 23.

Troisième temps :

Il m'avait servi à la préparation de tant de joies secrètes, dans des lieux dignes de sa discrète banalité, qu'il était devenu la condition de mon bonheur, comme mon mouchoir taché en était la preuve. Sur cette table c'était le pavillon qui disait aux légions invisibles mon triomphe sur les policiers. J'étais en cellule. Je savais que toute la nuit mon tube de vaseline serait exposé au mépris — l'inverse d'une Adoration Perpétuelle — d'un groupe de policiers beaux, forts, solides. Si forts que le plus faible en serrant à peine l'un contre l'autre les doigts pourrait en faire surgir, avec d'abord un léger pet, bref et sale, un lacet de gomme qui continuerait à sortir dans un silence ridicule. Cependant j'étais sûr que ce chétif objet si humble leur tiendrait tête, par sa seule présence il saurait mettre dans tous ses états toute la police du monde, il attirerait sur soi les mépris, les haines, les rages blanches et muettes, un peu narquois peut-être — comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux — comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier. Je voudrais retrouver les mots les plus neufs de la langue française afin de le chanter. Mais j'eusse voulu aussi me battre pour lui, organiser des massacres en son honneur et pavoiser de rouge une campagne au crépuscule⁴⁰.

Ce faisant, l'écriture de la scène nous fait passer du tube de vaseline comme misérable ustensile de jouissance, objet de la honte et du mépris, pour en faire l'instrument d'une jouissance plus grande encore, totale, définitive : « organiser des massacres en son honneur et pavoiser de rouge une campagne au crépuscule ». Or cette jouissance hallucinée, jouissance du bourreau, du tyran et du tortionnaire, n'est pas le terme de l'opération. En effet, au-delà du fantasme de domination et de violence, qu'est-ce que le sujet y gagne — parce que Genet

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

nous indique bien quelques pages plus loin, combien c'est une *victoire* pour celui qui se dit fort d'une adresse à « tirer parti de la honte⁴¹ »?

Cette victoire repose sur un double mouvement. Là où pour Bataille, par exemple, l'abjection est toujours une perte d'être, elle est ici, pour Genet, un gain, une victoire : ce qui me plonge dans l'abjection est aussi ce qui me permet d'en sortir : non pas une défiguration angoissante, mais une reconfiguration hilare, souveraine. Cet objet devient non pas l'indice de ma misère sexuelle, mais une image que je délègue au-devant de moi, comme un signe tiendra lieu de ma présence alors que je suis moi-même absent des regards.

Tout ce passage, admirablement déployé par Genet, vise à articuler une logique de la transparence (où je suis vu sans ménagement), à quelque chose de plus, quelque chose comme une fausse transparence, une transparence trompeuse, puisque *me voir*, c'est d'abord en passer par l'objet qu'est le tube de vaseline qui me représente. Comme si, au terme de l'opération, la scène faisait accéder le sujet à une métaphore de lui-même qui le masque aux yeux des policiers, comme aux yeux du reste du monde, tout en le rendant absolument *visible*. Le sujet s'y trouve littéralement figuré, au sens que donnait Roland Barthes au mode d'apparition du corps érotique⁴². Autrement dit, tout se passe pour le sujet qui est là, en train de se dire au travers de la scène, comme si son

⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴² « La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin). » (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points », 1973, p. 88-89)

accès à la visibilité réussissait en fin de compte à le voiler. Tout se passe comme si c'était en réalisant l'assomption de ce que je suis au registre de l'image que je disparaîtrais le mieux... *dans l'image*.

Au moins, me dis-je, si ma honte est vraie, dissimule-t-elle un élément plus aigu, plus dangereux, une sorte de dard qui menacera toujours ceux qui la provoquent. Peut-être ne fut-elle pas tendue sur moi comme un piège, ne fut-elle pas voulue, mais étant ce qu'elle est je veux qu'elle me cache et sous elle j'épie⁴³.

La scène du tube de vaseline traduit une logique spéculaire où le sujet qui trouve à s'énoncer au milieu de cette scène tente par les moyens d'une économie signifiante de renverser le châtement pour accéder, je dirais, à une seconde visibilité. Le procédé est paradoxal — car au terme de l'entreprise ce qui me dévoilait honteusement au regard de l'Autre sera aussi ce qui me cache et me défend de la honte —, mais il doit en être ainsi pour que la conversion soit réalisable, c'est-à-dire absolument efficace, flamboyante, imparable, souveraine. À la limite, nous suivons une idée déjà développée par Genet lui-même (et exploitée à satiété par Sartre dans son *Saint Genet*), à savoir que choisir son destin revient à s'en libérer, et que choisir d'être *le déchet*, revient à élever le déchet que je suis à la souveraineté de l'image. Vous m'avez voulu *tel*, et c'est *tel* que j'apparaîtrai devant vous, et *telle* sera ma victoire, parce que je ne suis pas *tel* que vous me voyez, mais *tel* que vous ne me voyez plus.

En ce sens, se reconnaître le même destin que l'image est une force, c'est faire de l'image l'instrument d'un pouvoir sur le regard de l'Autre, dès lors que

⁴³ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 72.

l'exposition du déchet me permet de piéger son regard en tirant les fils de sa propre jouissance, mais à condition que je ne sois plus que ce mort, cette chose inerte et vile qui gît sur la table des policiers. C'est une gloire, dès lors que je puis faire du déchet une image et de l'image une victoire sur le regard de l'Autre en lui rendant la monnaie de sa jouissance⁴⁴.

Cette scène nous permet de relier fantasme et théâtre, intériorité scopique et extériorité spéculaire. Le mot de « théâtre », *théaomai*, conformément à son étymologie, ne signifie-t-il pas « regarder⁴⁵ »? Mais qu'y a-t-il donc de si capital dans le regard pour que le sujet y fasse l'épreuve de ce qui le constitue comme être voyant, comme sujet du regard, dramatiquement engagé dans le monde visible? C'est-à-dire engagé de tout son corps dans le drame, l'action dramatique, au sens théâtral du terme, quand voir c'est aussi être vu, être soi-même l'objet du regard de l'autre, et savoir appartenir malgré soi au régime de l'image. C'est que tout regard, on le sait, n'est jamais seulement un regard tourné vers l'extérieur : il est toujours aussi un regard *retourné*. Toujours du dehors, ça me regarde, je suis tout autant regardant que vu, et *vu voyant*. Autrement dit, ce qui est au dehors ne m'apparaît pas seulement parce qu'il me

⁴⁴ C'est là, très rigoureusement, la leçon cinglante que Genet envoie au visage de la France dans *Les paravents*. On pense aussi aux *Nègres* : « Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer des dents! » (J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 101) Au-delà de la thématique de la misère et de la honte on pourrait également retirer de cette scène un déplacement radical entre deux comédies que le théâtre va plus tard exploiter : celle du *moi idéal* que l'on devient soi-même en se faisant emblème phallique, dans *Le balcon*, et celle de l'objet que l'on devient soi-même en se faisant petit tas d'ordure, pourriture, excrément ou balayure sur la carte du pouvoir, dans *Les paravents*.

⁴⁵ Voir F. Regnault, *Théâtre – Équinoxes : écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 204.

vient du dehors, mais aussi parce que mon regard va au-dehors en même temps que l'Autre m'a déjà vu.

Lacan aimait rappeler la fameuse décomposition spéculaire que propose Sartre dans *L'être et le néant* autour de la position du voyeur vu qui non seulement s'éprouve être vu, mais dit Lacan, *se voit se voir*⁴⁶. La scène (il s'agit d'une fiction phénoménologique) propose la situation suivante : « Imaginons que j'en suis venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder par le trou d'une serrure [...] Or, voici que j'ai entendu des pas dans le corridor : on me regarde⁴⁷. » La scène qui est décrite par Sartre est exemplaire (plus que l'analyse de Sartre, c'est bien la scène elle-même qui me semble ici digne d'intérêt) ; bien qu'elle suppose trop facilement, comme Lacan ne manque pas de le souligner, que le regard de l'autre y est éliidé, à titre de regard, du fait même que j'éprouve la présence d'autrui. « À partir du moment où ce regard existe, précise Lacan, je suis déjà quelque chose d'autre, en ce que je me sens moi-même devenir un objet pour le regard d'autrui. Mais dans cette position, qui est réciproque, autrui aussi sait que je suis un objet qui se sait être vu⁴⁸. » Or la question pour Lacan, qui cherche à montrer que le regard lui-même peut advenir comme objet, ne réside pas dans l'appréhension phénoménologique d'« autrui », mais dans le fait de percevoir le regard lui-même d'où se déduit la

⁴⁶ Voir J. Lacan, *Le Séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1975, p. 240 ; *Id.*, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ J.-P. Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1943, p. 298-299.

⁴⁸ J. Lacan, *Le Séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud, op. cit.*, p. 240.

présence de l'Autre. « Il n'est pas vrai que, quand je suis sous le regard, quand je demande un regard, quand je l'obtiens, je ne le vois point comme regard⁴⁹ » ; effet de sidération, s'il en est, qui me saisit dans le réel de l'instant où je me sais être vu. Mais la scène décrite par Sartre n'en est pas moins exemplaire parce qu'elle illustre comment « ce regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre⁵⁰. » Non seulement, l'Autre y est susceptible d'incarner une intention, et par conséquent, de se faire valoir d'un point de vue — et qui plus est d'un point de vue moral —, mais il est aussi cet Autre qui me regarde, toujours en passe de me coller une image qui, tout en me révélant à son regard, me dévoile et me met à nu.

D'un voile déchiré à la transparence déchirante du voile

Il arrive cependant que les choses se passent tout autrement. Il arrive que le regard de l'Autre ne soit pas ce que j'espérais de lui : c'est-à-dire l'occasion d'une soumission à son regard où la honte est encore un destin possible. Dans le *Journal du voleur*, le sujet réussissait le coup, par les moyens de l'écriture, à se mettre hors champ de la scène du fantasme en devenant cette image que l'autre composait de lui pour mieux la renverser. Aux pièges spéculaires, il s'agissait d'opposer une image de « moi » qui me voile en même temps que vous me voyez nu.

⁴⁹ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 79.

⁵⁰ *Idem.*

Tout autre, en effet, est la scène que Genet rapportait, à deux reprises, entre 1957 et 1967, respectivement dans *L'atelier d'Alberto Giacometti* et *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*⁵¹. Dans ce dernier texte, Genet décrivait non seulement le regard du peintre comme un regard tourné vers la mort et la transparence du monde (un monde sans illusion et sans simulacre, matériel et lourd, bref, un monde pétri dans les sanies du réel et de la chair), mais aussi son propre regard comme suspendu à un drame sans retour, associant la vision « lourde » des tableaux de Rembrandt au souvenir d'une impression fulgurante lors d'un voyage en train⁵².

Quelque chose qui me paraissait ressembler à une pourriture était en train de gangrener toute mon ancienne vision du monde. Quand un jour, dans un wagon, en regardant le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme *en vaut* un autre, je ne soupçonnais pas — ou plutôt si, obscurément je le sus, car soudain une nappe de tristesse s'abattit sur moi, et plus ou moins supportable, mais sensible, elle ne me quitta plus — que cette connaissance entraînerait une si méthodique désintégration⁵³.

⁵¹ Sur ces deux textes lus conjointement, voir J.-L. André d'Asciano, « Genet, Rembrandt, Giacometti, le corps sacré, la voix de Dieu, le nom des hommes », *Ligeia*, n° 29-30-31-32, octobre 1999-juin 2000, p. 149-160 ; A. É. Cliche, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la Chose », *Dire le livre*, *op. cit.*, p. 174-179 ; D. Lance, « De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *Ligeia*, n° 40-41-42-43-44, octobre 2002/juin 2003, p. 5-8 ; C. Running-Johnson, « Reading Life Signs in Jean Genet's "Atelier d'Alberto Giacometti" and "Ce qui est resté d'un Rembrandt..." », *L'Esprit Créateur*, vol. 35, n° 1, printemps 1995, p. 20-29.

⁵² Voir J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 19-31 ; sur l'événement du train, voir la première version de cet incident dans J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁵³ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 21.

L'inéluctable est quelque chose qui survient et à quoi on se trouve devoir survivre : « je ne pouvais plus ne pas avoir connu ce que j'avais connu dans le train⁵⁴ ». Il subsiste à tout le moins cette seule certitude : voudrait-on méconnaître ce qu'il nous fut donné d'apercevoir, *ce qui est arrivé... est arrivé!* L'« idée était maintenant en moi. Elle y était comme une certitude », écrit Genet⁵⁵, mais qu'est-ce donc qui est exactement arrivé? Qu'est-ce que cette vérité invraisemblable, qui serait même peut-être fausse, bien qu'en dépit du *vrai* et du *faux*, mon « ancienne vision » s'en trouve alourdie, pourrie, gangrénée, malade?

C'est qu'un regard, où qu'il se pose, peut être parfois lourd d'un drame. Lorsque Genet reprend le récit de cet événement, déjà rapporté dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, toute vision du monde est suspendue à l'instant de ce drame sans retour. Sans retour? D'abord, parce que l'événement en question ne peut plus ne pas avoir eu lieu et que l'œil est en quelque sorte malade d'en éprouver les effets ; malade et lourd, chargé, comme « enceint » de ce drame alors que le regard est appendu à cet événement. Comment le sujet peut-il se refaire une image si tout homme en vaut exactement un autre? Comment puis-je me prémunir du regard de l'Autre, si le jeu asymétrique des jouissances du dominant et du dominé me laisse en proie à une désespérante égalité des êtres?

C'est donc quelque chose de fatal, d'inévitable, d'incalculable, et irrémédiablement porteur, dit Genet, de « ces sortes de vérités, celles qui ne sont

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

pas démontrables et même qui sont "*fausses*", celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi⁵⁶ ». Quelque chose, donc, est arrivé. Quelque chose s'est mis à pourrir, à gangréner le regard et avec lui l'« ancienne vision du monde ». L'inéluctable, ce peut être cela : un point de non-retour dans la connaissance désintégrant d'un regard qui attrape un bout de vérité pour ne plus le lâcher. À moins que la vérité soit elle-même inéluctable! Ce pourquoi il faut s'empresse de la déclarer « fausse⁵⁷ ». Mais dire qu'elle peut être fausse, n'est-ce pas dire qu'elle échappe elle-même à tout critère de vraisemblance, ce qui en définitive, la rend, comme dit Genet, indémontrable.

La peinture de Rembrandt, que Genet découvre après sa rencontre avec Giacometti est, en ce sens, l'occasion d'une méditation inépuisable, tant elle est profonde et tant elle est significative, sur les rapports qu'entretiennent les corps et la matière, mais aussi sur les rapports qu'entretient le spectateur lui-même devant la transparence du voile. Dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, le texte nous présente d'un côté, dans la colonne de droite, une méditation douloureuse sur les effets d'une vision de la transparence entre les êtres, entre l'un et l'autre, entre moi et mon semblable ; tandis que dans la colonne de gauche, consacrée à Rembrandt, le regard est littéralement envahi par les matières, les humeurs. Le monde de Rembrandt se donne, dit Genet, dans « une odeur d'étable » ; les figures « debout sur du fumier [...] sentent le

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

purin », les corps y remplissent leurs fonctions : « ils digèrent, ils sont chaud, ils sont lourds, ils sentent, ils chient⁵⁸ », mais cela pour que le peintre « se reconnaisse et s'accepte comme un être de chair — que dis-je, de chair? de viande, de bidoche, de sang, de merde, d'intelligence et de tendresse, d'autres choses encore, à l'infini⁵⁹ ». À cette vision du peintre répond la vision de Genet lui-même qui se voit frappé par le regard d'un étranger qui le laisse sans recours sur la vision du réel, et d'un réel des plus près de la mort, comme lorsque, dans *Pompes funèbres*, « mon regard de pervenche détruisait les apparences formelles et cherchait le secret de la mort⁶⁰ ».

La scène eut lieu vers 1953 :

Derrière ce qui était visible de cet homme, ou plus loin — plus loin et en même temps miraculeusement et désolamment proche — en cet homme — corps et visage sans grâce, laids, selon certains détails, ignobles même : moustaches sales, ce qui serait peu, mais dures, rigides, les crins plantés presque horizontalement au-dessus de la bouche minuscule, bouche gâtée, mollards qu'il envoyait entre ses genoux sur le plancher du wagon déjà sali par des mégots, du papier, des bouts de pain, enfin ce qui faisait en ce temps-là la saleté d'un wagon de troisième classe, par le regard qui buta contre le mien, je découvris, en l'éprouvant comme un choc, une sorte d'identité universelle à tous les hommes.

Mais non! Cela ne se passa pas aussi vite, et pas dans cet ordre : c'est d'abord que mon regard buta (non se croisa, buta...) contre celui du voyageur, ou plutôt se fondit en ce regard. Cet homme venait de lever

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰ J. Genet, *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 80.

les yeux d'un journal, et tout simplement il les avait posés, sans y prendre garde sans doute, sur les miens qui, de la même manière accidentelle, le regardaient. Connut-il sur-le-champ la même émotion — et déjà le désarroi — que les miens? Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, *par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi*. Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme : je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur *en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien*. Où plutôt : *je m'étais écoulé*, car le regard fut si bref que je ne peux me le rappeler qu'avec l'aide de ce temps verbal⁶¹.

Cet événement, avant d'être une révélation sur l'« identité universelle à tous les hommes », est d'abord un événement qui affecte le statut du visible. Événement capital : c'est le statut du visible qui est affecté avant le statut de l'homme, et c'est précisément pour cette raison que la réflexion sur l'œuvre de Rembrandt, qui accompagne le récit du train, touche d'abord à la question de l'image, du corps à l'image et du corps de l'image. En ce sens, ce qui semble sourdre ici de derrière — derrière « ce qui était visible de cet homme, ou plus loin », c'est-à-dire « en cet homme » —, c'est le réel du corps subitement retourné sur l'envers de la forme corporelle qui n'est autre qu'une pâteuse et lourde abjection.

Si toute image est susceptible de se retourner sur sa propre négativité, le corps est tout autant susceptible de connaître la négativité de sa propre forme qui est un écoulement dans l'informe, le déchet, la matière grave et lourde qui rappelle à l'homme son degré d'équivalence avec la chose : « Cette équivalence,

⁶¹ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 21-23.

je crus même la retrouver aux Halles, aux abattoirs, dans l'œil fixe, mais non sans regard, des têtes de moutons coupées, posées en pyramide sur le trottoir⁶² » On comprend dès lors que ce texte entend signer la fin de quelque chose : l'événement en cause est une véritable catastrophe, si on entend par *katastrophê*, en grec, le dénouement, le bouleversement, la fin. Voir revient déjà à ne plus voir comme avant. C'est être à la fois au commencement et à la fin pour saisir le monde dans sa réalité sordide, dépouillée de charme, désenchantée : « La recherche érotique, me disais-je, est possible seulement quand on suppose que chaque être a son individualité, qu'elle est irréductible et que la forme physique en rend compte, et ne rend compte que d'elle⁶³. » Désormais, dit Genet, plus rien du corps érotique ne peut subsister si tout homme en vaut un autre, et c'est son image même qui est menacée :

Un sexe érigé, congestionné et vibrant, dressé dans un fourré de poils noirs et bouclés, puis ce qui les continue : les cuisses épaisses, puis le torse, le corps entier, les mains, les pouces, puis le cou, les lèvres, les dents, le nez, les cheveux, enfin les yeux qui appellent comme pour un sauvetage ou un anéantissement les fureurs amoureuses, et tout cela luttant contre le si fragile regard capable peut-être de détruire cette Toute-Puissance⁶⁴?

La défaite de l'érotisme, ou sa mise à distance, exige de l'écrivain qu'il se déplace. « Je demeurai un long temps comme écœuré par ma découverte, mais je pressentais que d'ici peu elle allait me contraindre à de sérieux changements, qui

⁶² *Ibid.*, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

seraient plutôt des renoncements. Ma tristesse était une indication. Le monde était changé⁶⁵. » Il ne s'agit pas de faire uniquement le deuil de l'érotisme, mais le deuil d'un regard, en même temps que ce regard tire vers sa propre perte la forme ancienne du monde. De sorte que ce qui reste du regard de Rembrandt, c'est le procès d'une vérité avec laquelle l'écrivain doit désormais composer : la mort du corps de l'amant, se signifie désormais comme la mort des apparences (ce que *Pompes funèbres* venait déjà manifester), en livrant le sujet de l'écriture à la temporalité douloureuse de la mélancolie⁶⁶.

Que penser, sinon, du dégoût, de l'horreur et de l'écœurement inévitable que suppose l'expérience spéculaire de la transparence dans l'épisode du train? Genet est un matérialiste pour qui la transparence renvoie à la disparition visible des limites et par conséquent de toute image. Faire l'épreuve de l'« infini », c'est risquer de voir le corps ne plus pouvoir se contenir : c'est pourquoi il s'« écoule », comme dit Genet, d'un corps à l'autre, d'un regard à l'autre dans une écœurante solution de continuité entre moi et l'autre. Que reste-t-il de l'image malgré la transparence? Que reste-t-il du voile lorsque celui-ci se déchire, ou moins brutalement, peut-être, mais de façon tellement plus inévitable, lorsque celui-ci s'amincit au point de ne plus laisser voir que la transparence elle-même? Et enfin que reste-t-il de ce qui est derrière, ni caché ni

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ Sur la mélancolie chez Genet, voir : S. Viderman, « La plaie et le couteau : L'écriture ambiguë de Jean Genet », *Revue française de psychanalyse*, vol. 38, janvier-février 1974, p. 137-151.

montré, lorsque c'est la transparence elle-même que l'on voit et qui nous tient captifs de son inéluctabilité?

Qu'il soit seulement constaté que le découpage méthodique de cet accident spéculaire, de ne pouvoir être éludé, met le sujet face à un réel inévitable qu'il lui faut désormais apprendre à regarder. Inévitable, parce qu'il est impossible, semble-t-il, de le voiler si ce n'est d'un voile tout aussi déchiré qu'il s'avère *déchirant*. Désormais, le monde ne sera plus que ce qui se poursuit au-delà des apparences visibles, telle serait la vérité qui semble se coller au regard du sujet. Mais tentons de ressaisir d'un peu plus près ce que Genet écrit précisément à propos de cette expérience. Car, pour l'instant, ce qui devrait nous arrêter, ce n'est peut-être pas le fait, comme dit Genet, de cette certitude sur l'identité universelle des hommes, mais le fait que cette certitude est au centre d'un procès qui ne laisse pas le regard intact.

Aussi, l'accident en question laisse le regard au seuil d'une étrange ambiguïté. Si le monde a « changé », comme dit Genet lui-même, s'agit-il de la manifestation d'un événement au dehors dont je serais le témoin, ou est-ce que cet événement appartient, pour ainsi dire, à mon propre regard? Cette « révélation » qui m'a été faite, pour reprendre le terme de Genet lui-même, en quoi me concerne-t-elle, et en quoi concerne-t-elle le monde extérieur? En quoi la perception de ma vérité, en tant que spectateur du drame, peut-elle me renseigner quant à la vérité du visible? Questions auxquelles il n'y a peut-être aucune réponse. Mais c'est le fait même de poser la question qui ouvre le sujet à la vérité de l'événement qui est à la fois une évidence et une énigme, un mystère et un dévoilement, et toujours l'un et l'autre à la fois : « Un homme était identique à tout autre, voilà ce qui m'avait giflé. Mais était-ce donc si rare

d'apprendre ça, que je m'en émerveille, et en quoi cela pouvait bien m'avancer de le savoir⁶⁷? »

Contrairement à la scène du *Journal du voleur* que nous avons lue et commentée précédemment, cet événement ne représente pas une rencontre de l'*autre*, mais une rencontre du *même*. La scène introduit une crise de l'altérité. La catastrophe visuelle à laquelle Genet se réfère est aussi celle d'une petite mort par rapport à laquelle le sujet du regard est lié. Non pas la mort du sujet, toujours chez Genet, déjà mort —, mais la mort de l'autre en tant qu'autre, la mort du prochain, bref, la mort de toute altérité possible, noyée dans le semblable. Si tout homme en vaut « exactement » un autre, comme l'écrit Genet, c'est aussi le semblable qui est menacé de s'engouffrer, comme dit Derrida, dans une « théorie ou un événement de l'équivalence générale ⁶⁸ ». C'est que le sujet, contrairement à la scène du tube de vaseline, se voit couper toutes possibilités de se retrouver lui-même dans l'écart différentiel qui le ponctue au regard de l'autre. Genet insiste lui-même pour dire combien il s'agit d'une perte de la singularité, voire d'une perte de tout signe distinctif entre moi et l'autre, entre « l'un-l'autre⁶⁹ ». C'est pourquoi certaines lectures du texte sur Rembrandt forcent l'interprétation en fixant l'événement du train sur l'énoncé de Genet — qui dit que « tout homme en vaut exactement un autre » —, pour en déduire quelque chose comme un constat de l'égalité universelle. C'est le cas de la

⁶⁷ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 28.

lecture de Daniel Lance qui contourne le problème en soutenant qu'à travers la reconnaissance de l'« universalité », de l'« essence » et de l'« identité fondamentale » entre les hommes, l'« accident nous a dénudé de toutes nos scories » : « l'œuvre d'art nous a révélé à l'humain⁷⁰ ». Cette idée nous dirige dans une mauvaise direction⁷¹. Genet lui-même a soin de préciser qu'il ne s'agit justement pas d'une connaissance touchant à l'égalité et à la fraternité universelle, au sens humaniste du terme : « bien sûr j'avais entendu dire autour de moi, et je l'avais lu, que tous les hommes se valent, et même qu'ils sont frères », alors qu'il s'agit plutôt de dire, comme Genet poursuit plus loin, « comment je passai de cette connaissance que tout homme est semblable à tout autre, à cette idée que tout homme est tous les autres⁷² ». En somme, comment passe-t-on de l'être semblable à tous les autres? Comment en est-on arrivé à connaître que le semblable, le semblant, nous renvoie à l'être du semblable qui n'est jamais que le même?

[L]'idée que je circulais dans chaque homme, que chaque homme était moi-même me causait du dégoût. Pendant encore un peu de temps si toute forme humaine assez belle, — de la beauté conventionnelle — et

⁷⁰ D. Lance, « De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *loc. cit.*, p. 7.

⁷¹ D'autant plus qu'une attention plus soutenue à la question du politique chez Genet nous conduit précisément à l'inverse de cette proposition. En effet, si l'épisode du train confine le sujet à la répétition d'une identité unique (annulant toute identité), si le dégoût exprimé par Genet est le dégoût du *même*, le politique n'est-il pas le plus sûr moyen de se reconnaître « l'ennemi déclaré » afin de rompre la symétrie spéculaire du sujet à son miroir? Autrement dit, le politique n'est-il pas radicalement une façon de s'assurer de l'*inégalité* des êtres pour s'arracher à l'emprise du même? Car si Genet n'a de cesse de voir sur la scène politique une multiplicité de rapports de domination, de violence et de perversité, n'est-ce pas parce que l'*asymétrie* des rapports politiques est la seule possibilité d'existence encore viable pour Genet?

⁷² J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 25-26.

mâle, conserva un peu de pouvoir sur moi, c'était, pourrait-on dire par réverbération. Ce pouvoir était le reflet de celui sous lequel si longtemps j'avais cédé. Salut nostalgique à lui aussi. Ainsi chaque personne ne m'apparaissait plus dans sa totale, dans son absolue, dans sa magnifique individualité : fragmentaire apparence d'un seul être elle m'écoeurait davantage⁷³.

Il faut être attentif au fait que tout cela n'a rien d'un gai savoir, mais qu'il s'agit plutôt de la connaissance d'une vérité qui accable, pourrit et gangrène au point où sa connaissance est désormais inévitable : à la profonde mélancolie exprimée par Genet lui-même qui se dit désormais abattu sous une « nappe de tristesse », alors que la négation de l'identité et la dissolution de la singularité renvoient le sujet à son propre anéantissement. « Aucun homme n'était mon frère : chaque homme était moi-même⁷⁴ », écrit Genet, « je ne m'engageais pas sans tristesse ni dégoût dans ces chemins qui seraient toujours plus solitaires, ni surtout dans ces visions du monde qui, au lieu d'exalter ma joie, me causaient tant d'écoeurement⁷⁵. »

Entre la scène du *Journal du voleur* et l'événement du train, on comprend que le sujet passe de la réélection de l'image sur le voile déchiré de la honte, à la hantise de la transparence qui livre le sujet à une déchirure, une blessure irréductible, où plus rien de l'image n'est possible, sinon la vision infinie du même et la matérialité sans fin du monde. On pourrait penser, et c'est ce que beaucoup des commentateurs ont laissé entendre jusqu'ici, que cet événement

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

faisait entrer l'écrivain sur un autre plan visuel. À l'événement du train et au déficit des fonctions de l'apparence succèdent les années politiques issues, non de l'érotisme, mais de la claire vision du réel. Cependant, nous le verrons au chapitre suivant, le réel est toujours occupé par l'image. Par conséquent le regard n'est jamais libéré des fonctions de l'apparence. Si l'écrivain fait le choix d'affronter le monde réel, comme il en serait à la fin d'une analyse, de la traversée du fantasme, la scène politique des événements que Genet connut durant les années soixante-dix, ne reconduit pas moins une nouvelle assomption de l'image qui vient une fois de plus faire écran dans les rapports que Genet entretient avec le monde visible. Ce qui n'évacue pas pour autant le réel lui-même. En effet, *Un captif amoureux* vient confirmer que l'image, la fiction, les fonctions de l'apparence peuvent elles-mêmes être le lieu d'un réel que le sujet apprend à reconnaître.

CHAPITRE 5

UN TROU DANS L'IMAGE : L'OMBRE DE LA MÈRE

Figure du lieu

Nous avons vu précédemment que la perception de Genet sur ses propres romans, de *Notre-Dame-des-Fleurs* au *Journal du voleur*, était révélatrice du statut même d'un lieu intérieur qu'il lui fallait quitter pour se porter à la rencontre d'une réalité sociale qui est toujours indiquée au-dehors : la sortie de l'écrivain est associée à un mouvement vers le monde réel. Par conséquent, c'est tout le rapport au langage qui, semble-t-il, doit changer¹. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. D'abord parce qu'en dépit de ce que Genet a lui-même soutenu à plusieurs reprises, la majorité de ses romans n'ont pas été écrits

¹ « Quand j'ai terminé l'écriture, j'avais trente-quatre ou trente-cinq ans. Mais c'était du rêve. C'était en tout cas une rêverie. J'avais écrit en prison. Une fois libre, j'étais perdu. Et je ne me suis retrouvé réellement, et dans le monde réel, qu'avec ces deux mouvements révolutionnaires, les Panthères noires et les Palestiniens. Et alors je me soumettais au monde réel. C'est-à-dire, il faut faire ça aujourd'hui, il ne faut pas faire ce que tu as fait hier, bref, j'agissais en fonction du monde réel et plus en fonction du monde grammatical... Dans la mesure où on oppose le monde réel au monde de la rêverie. Bien sûr, si on pousse plus loin l'analyse, on sait bien que la rêverie appartient aussi au monde réel. Les rêves sont des réalités. Mais on sait aussi qu'on peut agir sur la rêverie d'une façon presque illimitée. On ne peut pas agir sur le réel d'une façon illimitée. Il faut nécessairement une discipline différente, qui n'est plus la discipline grammaticale. » (J. Genet, « Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada », *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 277)

en prison, mais *dehors* justement². Ce qui nous dit bien comment l'espace de l'enfermement est d'abord un espace symbolique. Le sujet de l'écriture se définit à l'intérieur d'un dispositif de capture. Écrire : c'est avant tout ne pas être dehors, mais ici, dans l'espace de la cellule qui est elle-même prison du monde³.

En ce sens, la captivité de Genet est *métaphysique* (parce qu'elle circonscrit les conditions de l'être), et elle est *symbolique* (parce qu'elle est liée aux conditions mêmes de l'écriture qui fait advenir le sujet du langage à la fiction romanesque). Or cette captivité est aussi une causalité scripturaire : comme le remarque très justement Serge André : « l'écriture chez Genet opère une véritable *métaphore* de la condamnation, productrice d'un sens nouveau pour le sujet et révélatrice d'une nouvelle forme d'incarcération⁴ ». La condamnation réelle de l'auteur (condamnation mineure parce que liée à de petits crimes), est redoublée d'une condamnation majeure, mais fictive, essentielle, mais sans véritable commencement ni fin. C'est pour cette raison que l'écriture ne vise pas tant le lieu réel d'où les romans auraient été écrits, mais le lieu symbolique où cette écriture se réalise. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'écriture appartenait à la solitude carcérale d'un sujet coupé du monde, où les images s'ouvraient en lui

² Mis à part le poème du *Condamné à mort*, rédigé à Fresne en 1942, seuls *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* ont été en partie rédigés en prison. Pour les circonstances historiques qui entourent l'écriture et la publication des deux premiers romans de Genet, voir : A. Dichy et P. Fouché, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944*, op. cit., 1988, p. 197-237 ; J.-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, op. cit., p. 201-205 ; E. White, *Jean Genet*, op. cit., p. 201-226 et 238-252.

³ « [...] Genet parle toujours de l'autre côté d'un mur, toujours séparé de celui à qui il s'adresse ; comme si cette séparation était l'espace même de sa parole. » (A. Dichy, « Jean Genet : La prison imaginaire », *Magazine littéraire*, n° 247, novembre 1987, p. 41)

⁴ S. André, *L'imposture perverse*, op. cit., p. 210.

comme à l'intérieur d'un espace de liberté replié sur lui-même⁵. En ce sens, l'œuvre littéraire circonscrit une situation symbolique pour un sujet qui signe en même temps son retrait du monde. En ce sens, la forme carcérale de l'existence, qu'elle se nomme Fresnes ou Fontevrault, n'est jamais que le lieu où le sujet de l'écriture se nomme lui-même dans cet espace de fiction ouvert aux possibilités du rêve et de l'imagination.

Le monde des vivants n'est jamais trop loin de moi. Je l'éloigne le plus que je peux par tous les moyens dont je dispose. Le monde recule jusqu'à n'être plus qu'un point d'or dans un ciel si ténébreux que l'abîme entre notre monde et l'autre est tel qu'il ne reste plus, de réel, que notre tombe. Alors, j'y commence une existence de vrai mort. De plus en plus, je coupe, j'élague cette existence de tous les faits, surtout les plus minimes, ceux qui pourraient le plus rapidement me rappeler que le vrai monde est étalé à vingt mètres d'ici, tout aux pieds des murailles⁶.

Au commencement, donc, bien avant que ne s'impose à Genet la nécessité d'un théâtre érigé au milieu du cimetière dans *L'étrange mot d'...*⁷, bien avant que ne se compose la scène comme un lieu « voisin de la mort⁸ » durant les répétitions des *Paravents*, il fallait déjà opérer ce découpage des frontières entre

⁵ « Après la monstruosité immonde de mon arrestation, de mes différentes arrestations dont chacune est toujours la première, qui m'apparut avec ses caractères d'irréversible, en une vision intérieure d'une vitesse et d'un éclat fulgurants, fatals [...] la cellule de prison, que j'aime maintenant comme un vice, m'apporta la consolation de moi-même par soi-même. » (J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 49)

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ Voir J. Genet, *L'étrange mot d'...*, *op. cit.*, p. 9.

⁸ Voir J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 222.

les morts et les vivants. Il s'agissait peut-être d'éloigner le monde des vivants, pour mieux dire la distance ; mais dire la distance, c'était déjà reconnaître la contiguïté entre un monde et l'autre, de même que leur essentielle proximité. « Je crois au monde des prisons, à ses habitudes réprouvées. J'accepte d'y vivre comme j'accepterais, mort, de vivre dans un cimetière, pourvu que j'y vécusse en véritable mort⁹. »

C'est entre le vrai monde, qui est au-dehors, de l'autre côté, et ce qui reste de réel, ici, dans la tombe, que s'articule la vérité du sujet qui parle, écrit, rêve comme un vrai mort. Ce qui soulève la question de la vérité de l'écriture elle-même, qui, d'être le lieu de la fiction et de la « rêverie », n'en est pas moins un traitement du réel. Entendons ici par « réel », non pas la « réalité », mais ce qui ne cesse de faire *bord* à l'écriture, ce qu'elle ne dit pas et qui demeure en elle comme sa causalité secrète. Selon quoi, si l'invention de la légende et de la féerie romanesque n'est jamais qu'un voile poétique tiré sur une existence « en creux¹⁰ », l'écriture viendra indiquer cette limite du symbolique au pied de laquelle elle se situe, c'est-à-dire « aux pieds des murailles ». Non pas que l'écriture imagine un lieu vécu que la biographie de l'auteur devrait nous restituer dans sa vérité historique, mais parce que ce lieu est le seul lieu qui s'autorise de l'écriture et qu'il lui fallait justement l'écrire pour remonter à sa

⁹ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ Comme Genet l'écrira quarante ans plus tard : « ma vie s'inscrivait en creux, ce creux devint aussi terrible qu'un gouffre [...] ma vie visible ne fut que feintes bien masquées ». (J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 205)

propre causalité. C'est-à-dire là d'où je parle et dont je suis moi-même l'effet en écrivant¹¹.

L'écriture se fait à partir d'un point subjectif, « sans nom et sans image », qui est précisément un point « vide », un « trou qui fait cause de sa création¹² », écrit Hervé Castanet. On comprend dès lors ce qu'il en est de ce « bague » jamais atteint, mais toujours intérieur, toujours appelé comme espace originaire du sujet de l'écriture, qui est aussi le lieu de sa mort en même temps que de son inscription. C'est que la dimension symbolique sur quoi repose l'écriture dans son acte d'énonciation, ne cesse de repousser la réalité du vrai monde pour lui substituer le réel de la lettre comme lieu seul de son inscription. Une fois sorti au dehors, que reste-t-il? Il reste la lettre elle-même, bien sûr, et la frontière qu'elle

¹¹ Nous avons retenu de la modernité littéraire la « mort de l'Auteur », pour reprendre l'expression célèbre de Roland Barthes (R. Barthes, « La mort de l'Auteur » (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67). Sans remonter jusqu'à la fameuse critique de Proust qui distinguait, contre Sainte-Beuve, la réalité biographique du moi et un *autre moi* s'inscrivant du lieu même de l'œuvre d'art, le procès du sujet de l'énonciation dans le texte littéraire (en tant que le *je* qui s'y inscrit se *lit* d'abord comme le performateur du texte, voir ici Chapitre 1, p. 42, note 18), je rappelle que la psychanalyse permet de se réapproprier cette ligne directrice dans la compréhension du sujet qui se rêve et s'invente à l'intérieur d'une fiction susceptible de lui donner sa causalité comme sujet du langage et sujet de cette fiction. On l'entend chez Freud, dès le texte sur les « souvenirs-écrans » jusqu'à « Construction dans l'analyse » (S. Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 113-132 ; *Id.*, « Construction dans l'analyse » (1937), *Résultats, idées, problèmes*, vol. II, 1921-1938, trad. J. Laplanche (*et al.*), Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1985, p. 269-281), mais j'aimerais rappeler ici une fois de plus la conception lacanienne du sujet qui repose sur la prise en compte de la dépendance du sujet par rapport au signifiant : à savoir que si l'écriture romanesque permet au sujet de remonter à sa propre causalité, c'est que du lieu de cette fiction le dire du sujet *fait scène du lieu d'où il écrit*. Il donne à lire, comme le dit parfaitement Anne Élane Cliche, son désir d'interprétation. (Voir à ce sujet A. É. Cliche, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1992, p. 11-15)

¹² H. Castanet, « Jean Genet romancier : politique, symptôme et écriture », *Entre mot et image*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2006, p. 210.

a toujours tracée entre un monde et l'autre, entre une intériorité vécue, devenue le site de la mort, et une extériorité dont la vie même est à distance.

Or de s'écrire depuis le lieu de la mort, le regard n'en est pas moins affecté, et c'est toujours comme une levée de rideau, la déchirure d'un écran. À cet égard, l'épisode du train que nous avons rapporté au chapitre précédent, ne fait que revenir sur les lieux symboliques d'une écriture du regard (et du sujet qui se donne à lire comme regard), alors que depuis toujours l'écrivain ne cesse, en fin de compte, de rapporter des coups de théâtre et des drames visuels qui le changent. Déjà, en effet, au commencement du *Miracle de la rose*, le sujet faisait le deuil d'un regard plus ancien que l'écrivain disait avoir quitté. Les puissances de l'illusion, du faux et du simulacre, orchestrées dans le roman qui précède et déjà démontées autour du personnage de Divine, cédaient la place à la vision lucide de la chose.

Avec mon compagnon de chaîne, j'entrai dans une des étroites cellules, cercueil vertical. Or, je remarquai que le panier à salade était déshabillé de ce charme de malheur hautain qui, les premières fois que je le pris, faisait de lui une voiture d'exil, un wagon chargé de grandeur, fuyant lentement, lorsqu'il me transportait, entre les rangs d'un peuple courbé de respect. Cette voiture n'est plus le malheur royal. J'ai eu d'elle la vision lucide de la chose qui est, par-delà le bonheur ou le malheur, splendide.

C'est là, en entrant dans la voiture cellulaire, que je me sentis être devenu un visionnaire exact, désenchanté¹³.

¹³ J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 225.

Au commencement du *Miracle de la rose*, donc, le lecteur pouvait déjà comprendre que *voir*, c'était saisir le monde dans sa réalité sordide, dépouillée de charme, « désenchantée », c'est-à-dire désormais affectée d'une vision « exacte », alors que ce drame, qui correspond à l'arrivée du personnage en prison, est donné comme le point pivot sur lequel le regard semble s'articuler à deux époques. Cependant, c'est d'une étrange expérience du désenchantement du monde qu'il s'agit, alors que la prison deviendra justement le lieu de tous les miracles, de tous les enchantements et de toutes les métamorphoses. À la vision du monde réel se substitue la vision des miracles de l'image et inversement. L'enchantement du monde se déchire, les images perdent de leur éclat, et le sujet retourne à la vision d'un réel inéluctable. C'est que le regard chez Genet se définit toujours à partir d'un *autre regard* que le sujet prétend avoir quitté. En ce sens, il n'est pas difficile de constater combien le regard lui-même est littéralement ponctué à travers ce qu'on pourrait appeler des événements visuels surgissant sur la scène du visible. Comme si à vouloir écrire le regard, il fallait aussi rendre compte de ces moments de choc qui le spécifient et lui donnent l'occasion de reprendre le fil d'une interrogation incessante. Le regard se définit lui-même à travers ces instants visuels où la vision du sujet semble se retourner sur elle-même, bouleversant avec elle son rapport au visible.

C'est que le regard est toujours un regard en deuil, en même temps qu'il découvre devant lui les miracles de l'image. Le monde des images est en mouvement. Les images elles-mêmes sont des lieux d'intensité visuelle où le regard apprend la vérité de l'image qui est d'apparaître sur les lieux d'une œuvre de perte.

Un trou avec n'importe quoi autour

Ce qui ne manque pas de nous étonner, c'est que les deuils successifs, dont témoigne l'écriture de Genet, sont souvent thématiques comme de véritables petites catastrophes visuelles rapportées dans les romans sous la forme d'un perpétuel dévoilement¹⁴. En ce sens, il y a, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, pratiquement au centre du roman, un événement en trois actes, où le narrateur rapporte comment l'appréhension du monde passe par une sorte de fascination visuelle pour le *trou* et le *rien* qui se creusent à même le monde sensible. Le premier acte, qui est en quelque sorte le cadre fictionnel dans lequel seront enchassés les deux autres, est celui où Genet rapporte sa rencontre avec Clément Village qui peignait dans sa cellule de petits soldats de plomb qu'il multipliait autour de lui comme une statuaire miniature et aberrante :

Quand j'entrai dans ma cellule, le grand nègre peignait en bleu ses petits soldats de plomb dont le plus grand était plus petit que le plus petit de ses doigts. Il les saisissait par une cuisse, comme autrefois Lou-Divine saisissait les grenouilles, et leur collait sur tout le corps une couche d'azur, puis il les posait à terre, où ils séchaient en un grand désordre [...]

J'appris à les peindre. La cellule en était remplie. La table, l'étagère, le sol, étaient recouverts de ces minuscules guerriers, froids et durs comme des cadavres, à qui leur nombre et leur petitesse inhumaine créaient une âme singulière. Le soir, je les écartais du pied ; j'allongeais ma paille, et je m'endormais au milieu d'eux [...]

Les prisons ont leurs histoires silencieuses, et les gâfes, et les soldats de plomb même, qui sont creux. Creux ! Le pied d'un soldat de plomb

¹⁴ Voir à ce propos : S. Granier de Cassagnac, « L'image, Jean Genet, le dévoilement », *Analyse Freudienne Presse : Nouvelle écriture du fantasme II*, n° 10, 2005, p. 135-141.

s'étant cassé, le moignon montra un trou. Cette certitude de leur vide intérieur me ravit et me désola¹⁵.

Au petit soldat de plomb qui un jour « montra un trou », un « vide intérieur », est immédiatement lié un souvenir d'enfance :

À la maison, il y avait un buste en plâtre de la reine Marie-Antoinette. Pendant cinq ou six ans, je vécus tout près sans l'apercevoir, jusqu'au jour où, son chignon s'étant miraculeusement cassé, je vis que le buste était creux. Il avait fallu que je saute dans le vide pour le voir¹⁶.

Comme souvent chez Genet, le miracle est l'effet d'une cassure, d'une trouée dans les espèces du visible : l'image du buste de Marie-Antoinette, image non plus du soldat, mais de la femme, entamée par le chignon, est le lieu d'une *image trouée*. Miracle de l'idole en quelque sorte, qui n'est jamais aussi fascinante que si elle est déclarée factice : la forme visuelle du mensonge. Et c'est bien le regard qui est appelé par la vision de ce trou, comparable à une descente à pic vers quelque chose d'aparavent inaperçu. Il aura fallu sauter, nous dit Genet, et se laisser tomber dans la béance de ce vide... pour le voir¹⁷. Comme les « belles têtes aux yeux vides » des « assassins maintenant morts » qui ouvrent le roman, — quand « les hommes de tels visages » dissimulent une « éblouissante surprise », c'est-à-dire « rien, rien que le vide dressé, sensible et

¹⁵ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Notons au passage que le « rien » fait partie des objets de la pulsion identifiés par Lacan avec le regard et la voix. Voir à ce sujet J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, *op. cit.*, p. 817.

fier comme une haute digitale¹⁸! » —, comme le soldat de plomb, enfin, le buste en plâtre de Marie-Antoinette était *creux* lui aussi. « La certitude de leur vide intérieur me ravit et me désola. » Pourquoi? Parce que cette certitude authentifie, d'une part, qu'ils ne sont *que* des simulacres, d'autant plus fascinants qu'ils sont de pures images, mais d'autre part, cette même certitude rappelle au sujet la réalité du « trou » et la pauvreté du « plomb », du « plâtre » où l'image s'abîme inévitablement.

Tout cela est bel et bien donné dans le roman comme les péripéties imprévues d'un regard apprenant la vérité négative du visible. Conséquemment, il y aurait une indécision fondamentale — un ravissement *et* une désolation — entre le creux, le trou, le vide et la connaissance essentielle du recouvrement de la réalité par les images nécessairement fausses. La vérité de l'image ne serait-elle pas cette ouverture qui est en elle, sa part d'ombre ou ce qui vient toujours au lieu de l'image, pour la faire advenir en même temps comme *simple image*? Ce faisant le regard est affecté d'une double vérité : c'est une certitude, mais une certitude à deux faces. Verrait-on le trou qu'on ne verrait plus ce qui l'enveloppe (la forme sensible de l'image), mais verrait-on l'image qu'on ne verrait plus le trou qu'elle recouvre ; ce n'est pas un mouvement univoque de l'image vers l'absence d'image, de la vision pleine du simulacre vers son en-creux, ou inversement qui intéresse Genet, mais la double vision de l'un et de l'autre : voir l'image *et* voir le trou : voir l'ouverture de l'image, l'image ouverte, mais toujours *en même temps*. Toujours l'une et l'autre. Jamais l'une sans l'autre.

¹⁸ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 11.

Le roman enchâsse consécutivement un troisième acte, un troisième temps ou une troisième configuration, pourrait-on dire, de ce mystère que Genet nomme lui-même le « mystère du rien et du non¹⁹ ». La scène a lieu dans une église déserte :

Les doubles rideaux du tabernacle étant mal joints, ménageant une fente aussi obscène qu'une braguette déboutonnée, laissaient dépasser la petite clé qui tient la porte close. La main de Culafroy était sur la clé quand il reprit ses sens pour aussitôt les reperdre. Le miracle! Le sang doit couler des hosties si j'en prends une! Les histoires de Juifs racontées inconsidérément, de Juifs sacrilèges, mordant les Saintes Espèces, des histoires de prodiges, où des hosties, tombées des langues d'enfants, tachent de sang les dalles et les nappes, des histoires de brigands simoniaques ont préparé ce petit moment d'angoisse. [...] Haussé sur la pointe des pieds, il avait trouvé la clé. Il ne respirait plus. Le miracle. Il s'attendait à voir les statues de plâtre dégringoler de leur niche et le terrasser ; il était certain qu'elles le feraient ; pour lui-même, c'était déjà fait avant que d'être fait. Il attendit la damnation avec la résignation du condamné à mort : la sachant imminente, il l'attendit en paix. Il n'agissait donc qu'après l'accomplissement virtuel de l'acte. Le silence (il se porta au carré, au cube) était sur le point de faire éclater l'église, de faire des choses de Dieu, feu d'artifice. Le ciboire était là. Il l'avait ouvert. L'acte lui parut si insolite qu'il eut la curiosité de se regarder l'accomplir. Le rêve faillit s'effondrer. Lou-Culafroy saisit les trois hosties et les laissa tomber sur le tapis. Elles descendirent en hésitant, planant comme des feuilles qui tombent par temps calme. Le silence se ruait sur l'enfant, le bousculait comme l'eût fait un troupeau de boxeurs, lui faisait toucher terre des épaules. Il laissa échapper le ciboire, qui, tombant sur la laine, donna un son creux.

Et le miracle eut lieu. Il n'y eut pas de miracle. Dieu s'était dégonflé. Dieu était creux. Seulement un trou avec n'importe quoi autour. Une forme jolie, comme la tête en plâtre de Marie-Antoinette, comme les

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

petits soldats, qui étaient des trous avec un peu de plomb mince autour²⁰.

Dans le silence qui l'enveloppe, le personnage est livré à un vide métaphysique qui sera pour lui le motif d'une imposture généralisée, totale, vertigineuse. Ainsi, comme Genet l'écrivait plus tôt, l'« église y jouait son rôle de boîte à surprise²¹ », elle est le lieu d'un drame où il ne se passe rien de visible, mais ici, comme dans les deux exemples précédents, c'est la surprise de ce *rien* qui fait événement. Ainsi l'acte aboutit certes sur cette révélation que la profanation est dérisoire dans un monde où la colère de Dieu n'est que silence et non-événement, mais cette révélation est aussi l'occasion de constater une certaine insistance du vide, du creux, du trou à *se montrer*. Entre la vision des « doubles rideaux du tabernacle » qui ménage « une fente aussi obscène qu'une braguette déboutonnée », pour laisser passer « la petite clé qui tient la porte close », et le sentiment de ce « trou avec n'importe quoi autour », Genet nous donne très clairement les conditions de l'image : porte close ou fente et béance inévitable, détail visuel au centre d'une embrasure (la clé), mais aussi bord du rien.

On pense aux connotations sexuelles des images qui nous sont proposées ici sans trop de subtilité (la clé, la fente, etc.) Tout cela nous ramène aux motifs d'une fascination qui se laisse prendre au jeu visuel du manque, et de l'objet qui le remplit ou lui donne un contour, une limite. En ce sens, Genet ouvre la voie

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

aux interprétations les plus calculées en matière de « symboles sexuels », qu'une certaine critique néo-jungienne pourrait dégager à tout va. J'y reviendrai plus loin, car les choses sont autrement plus complexes. Mais disons pour l'instant que la scène en trois actes des petits soldats de plomb, du buste de Marie-Antoinette et du ciboire, suppose une extériorité, une altérité au trou lui-même. Ce qui se passe, le mystère du rien et du non, le mystère du trou, se passe à l'extérieur, dans l'Autre, et me renseigne sur la vérité de l'image trouée, de l'*image-trou*, mais aussi de l'image qui trompe si elle prétend être toute la vérité du visible (puisque l'image est aussi réalité de son envers, du trou qu'elle dissimule). Selon quoi, ce mystère, comme mystère négatif des simulacres, ne peut qu'appeler à une refonte de la catégorie du visible. Le spectacle du rien et du non, c'est bien le « trou » qui l'actualise (et non la forme pleine du buste de Marie-Antoinette). C'est bien la trouée de l'image qui attire l'attention de l'enfant et lui révèle la présence du buste comme forme, surface trouée : et nous dirons qu'en fin de compte c'est bien le trou qui montre, puisque auparavant le buste demeurait singulièrement inaperçu et sans intérêt.

Mais si c'est le trou qui montre, que montre-t-il justement? Face à l'événement de l'idole trouée — ou dans une perspective plus générale : de l'image comme lieu d'une négativité inévitable qui est chaque fois toujours *rien* — on peut supposer deux voies que Genet, me semble-t-il, emprunte simultanément : 1) d'une part, comme dit Catherine Millot, « la révélation du trou fait de l'idole un déchet », selon quoi « il reste à faire de celui-ci l'objet dernier d'une suprême idolatrie²² » ; 2) d'autre part, c'est le sujet lui-même qui

²² C. Millot, « Le grand écart », *Gide, Genet, Mishima, op. cit.*, p. 84.

est perçu comme « trou », au point où il doit appréhender sa propre négativité et non plus exclusivement celle, au-dehors, de l'image. Suivant cette hypothèse, tout se passe comme si la vérité toujours en question du monde visible, pouvait brusquement se retourner sur la vérité même du sujet. Si le sujet est à ce point alerté (mais d'une alerte passionnée, fascinée pourrait-on dire) par les manifestations, les événements et les catastrophes du visible, c'est qu'il pressent que les mystères de l'image lui renvoient quelque chose qui est sa vérité à lui. Autrement dit, si les lois du visible impliquent la négativité en acte d'un renversement du visible sur l'envers de toute image, si le visible risque à tout moment de se révéler comme visibilité du rien et inéluctabilité du trou, est-ce que moi-même, étant tout entier engagé comme corps dans le monde visible, je ne risque pas de subir le même destin que l'image? C'est du moins ce que Genet nous suggère lorsqu'il arrive au narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* de s'avalier lui-même dans une étonnante apocalypse du corps :

Il m'est arrivé une aurore de porter d'amour sans objet mes lèvres sur la rampe glacée de la rue Berthe, une autre fois d'embrasser ma main, puis encore, n'en pouvant plus d'émotion, de désirer m'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et n'être plus qu'une boule de chose mangée qui peu à peu s'anéantirait : c'est ma façon de voir la fin du monde²³.

Ce qui actualise de façon tout à fait spectaculaire l'idée que le corps, comme enveloppe, n'est jamais à lui seul qu'une même surface à retourner

²³ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 27.

indéfiniment²⁴. Or, cette surface à retourner est aussi celle du monde, en même temps que celle du sujet qui, depuis son propre regard, voit le monde à l'envers... retourné comme un gant :

Un regard — c'est peut-être de notre œil — a l'acuité soudaine, précise de l'extra lucide, et l'ordre de ce monde — vu à l'envers — apparaît si parfait dans l'inéluctable, que ce monde n'a qu'à disparaître. C'est ce qu'il fait en un clin d'œil. Le monde est retourné comme un gant. Il se trouve que c'est moi le gant et que je comprends enfin qu'au jour du jugement, c'est avec ma propre voix que Dieu m'appellera : « Jean, Jean²⁵ ! »

Nouveau mouvement d'inversion, donc, entre un corps perçu comme une enveloppe vide, qui devient lui-même la visibilité pleine d'une nouvelle image. On comprend aussitôt toute la difficulté de poser dès lors le problème de l'image, si on ne part pas du fait que l'image est toujours en passe de se retourner encore et encore comme un gant — ou comme une « gaine » pour reprendre la figure proposée par Derrida²⁶. « J'ai l'imprudence de croire mon corps débarrassé de tous signes distinctifs, et qu'il paraît vide, impossible à identifier tant, de moi tout a bien abandonné mon image, mon regard, mes doigts dont les tics s'évaporent, et que les inspecteurs aussi voient que ce qui marche

²⁴ « Une image est un reflet. Cependant, la relation de l'être humain à *l'image* de son corps propre n'est pas aussi simple, puisque c'est dans cette image qu'il *s'unifie* ou gagne pour la première fois une vision unifiée de lui-même dont il ne se dessaisira jamais. Cette structuration imaginaire est notamment sensible dans les fantasmes où le corps se retourne autour de l'un ou l'autre de ses orifices, tel un gant. » (M. Safouan, *Études sur l'œdipe : introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1974, p. 155)

²⁵ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 159-160.

²⁶ J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 57.

sur le trottoir à côté d'eux, c'est une coquille vide débarrassée de son homme²⁷ » ; car cette coquille vide, dépourvue de tous signes distinctifs, et dans une certaine mesure rendue invisible parce qu'« impossible à identifier », n'est que la prémisse à la reconquête de l'image : « Je détruirai les apparences, les bâches tomberont brûlées et j'apparaîtrai là, un soir, sur la paume de votre main, tranquille et pur comme une statuette de verre. Vous me verrez. Autour de moi, il n'y aura plus rien²⁸. »

L'œuvre de Genet nous livre en tant que lecteur à cette logique infernale que l'on peut retracer partout, d'un roman à l'autre, d'une fantaisie à l'autre, d'une scène ou d'une péripétie à l'autre : entre le trou avec n'importe quoi autour, et « moi » autour de quoi il n'y a plus rien.

Si Genet ne cesse de comprendre l'image comme un simulacre dressé sur le vide, ou autour de son propre vide, faisant bord au *rien*, c'est beaucoup moins la nature des images qui est en question que le regard lui-même et la réalité du sujet devant l'image. Car c'est bien le regard, et le sujet dans sa participation dramatique au monde des images, qui est d'abord en question ; un regard qui ne cesse de s'interroger au moment où l'image elle-même est le site d'une opération de la vérité dans le monde visible. Vérité du prodige et de la sidération ; vérité d'une image qui se renverse, se retourne comme un gant ; vérité d'une image qui n'est jamais qu'un « trou avec n'importe quoi autour ».

²⁷ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 218.

²⁸ *Ibid.*, p. 219.

Alternance visuelle et indécidabilité du visible

Une « image n'est nullement une unité close et fermée où l'œil croit assouvir sa maîtrise. Elle se construit à partir d'une faille, d'une béance, d'une rupture — bref à partir d'un trou où s'isole le regard²⁹. » Ce qui dit bien que le « trou » n'est pas *absence d'image*, mais la condition même de l'image, son point d'origine ou le point causal du regard (là où je suis convoqué du fait même qu'il se produit quelque chose dans le champ de l'image qui est la révélation du trou). Il faut donc penser l'origine des images et la causalité du regard, mais les penser conjointement, dans leur enchâssement réciproque. En ce sens, il n'y aurait à penser l'image que dans le processus des implications du sujet qui ne laisse jamais l'image se réaliser (comme image) sans un regard pour l'ouvrir et la retourner. « Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent³⁰ », rappelle Georges Didi-Huberman, mais aussi parce que ce qui advient au lieu de l'image est toujours quelque chose qui concerne le sujet du regard. On ne sépare pas l'image comme « *objet* », de l'image comme « *opération du sujet* » ; on ne sépare pas l'« *objet visuel* » du « *sujet des regards* » comme on ne sépare pas l'« *image* » de l'« *imagination* » et « celle-ci de l'économie psychique où elle intervient³¹ ». Mais faut-il s'étonner que ce problème ressurgisse avec une telle vigueur dans l'œuvre de Genet? On peut à tout le moins penser que le problème qui s'articule autour de cette brèche imaginaire, entre l'origine de l'image et la cause du regard, n'est pas la

²⁹ H. Castanet, *Entre mot et image*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

traduction théorique d'un problème qu'il reviendrait à l'écrivain d'imaginer, mais bien plutôt quelque chose que l'écrivain rencontre lui-même comme une question et dont il fera à sa manière la théorie. Que la fiction ait été une façon de donner corps à cette question est une chose, mais la fiction aura été aussi le lieu d'une véritable mise à l'épreuve de cette question, comme un recours imaginaire (de la lettre et du langage), devant un problème réel dont le registre de l'imaginaire est issu.

C'est aussi parce que le réel est fondamentalement hétérogène, c'est-à-dire troué, que des théories naissent au bord du trou pour en toucher le point de réalité. Ce « point » ne serait-il pas le lieu d'une vérité, toujours voilée, alors que le voile seul réussit à rendre présent le mystère lui-même? Le voile ou l'écran, n'est-il pas toujours le lieu d'une vérité cachée, comme il en était dans l'Antiquité lors des cérémonies à « mystères » : cérémonies du dévoilement d'un phallus, comme on le sait, mais aussi conséquemment cérémonies du *revoilement* ; cérémonies d'une vérité voilée, dévoilée, revoilée? Mais nous parlons de « voile », d'« écran », nous parlons d'*apercevoir* ce qui métaphoriquement *se dérobe*. Qu'en est-il rigoureusement du regard proprement dit? Nous avons évoqué au tout début de cette thèse une certaine théorie de l'écran où le regard devait se poser inmanquablement. Cette théorie nous lui avons reconnu un certain nombre de motifs et de mobiles : écran de cinéma, écran-miroir, paravent, image qui montre et qui dissimule tout en même temps, etc. Je ne prétends pas ramener autant de motifs à un seul mobile, mais il est possible de reconnaître que le regard y revient, chez Genet, inmanquablement.

Débuter notre réflexion sur l'image par le cinéma, c'était d'abord tenter d'interroger la matrice esthétique d'un univers carcéral (de la cellule comme condition même de l'image et du fantasme) dès lors que le problème de l'image

se pose en dehors de ce lieu originaire que les premiers romans venaient circonscrire. Au dehors, en effet, que se passe-t-il pour les images? Il se produit un redoublement de la fonction de l'écran, comme si filmer un mur au commencement d'*Un chant d'amour* était une manière de s'assurer que l'écran, le mur, est, en fin de compte, toujours bien là. Percevoir l'écran comme lieu des images nous renvoyait par conséquent à un certain statut des images : images à l'écran, mais aussi images fixées, pointées, montrées depuis une certaine élection symbolique dans le champ de la pulsion scopique qui voit dans les images fétichisées, détaillées sur fond d'écran noir des images-objets posées sur le vide où rien n'est à voir, sinon l'image, sinon l'écran lui-même. Mais cela revenait aussi à dire que le cinéma avait convié l'écrivain à la matérialisation extérieure, à l'effectivité au dehors, au devenir réalité des images. À ce titre, le théâtre ne faisait-il que prolonger une même disposition — ce que le dispositif imaginaire du paravent permettrait de supposer — à cette différence près que le corps des acteurs, la représentation elle-même n'ont plus lieu sous l'aspect d'images filmées, aplaties à la surface de l'écran, mais visibles sur la scène, dans un même espace physique que le spectateur partage en partie avec la représentation? La question pouvait se poser, mais elle risquait de nous écarter du théâtre lui-même. Sur un plan strictement esthétique, le théâtre de Genet introduisait une rupture avec le cinéma, tout autant qu'avec les romans qui précèdent. Non seulement parce que la réalité matérielle des images devait se poser tout autrement, mais parce que la scène introduisait d'elle-même un rapport différent à la spécularité que la représentation théâtrale devait rendre sensible sur le mode de la comédie.

Cette thèse proposait donc au moins deux choses, assez simples en fin de compte, mais dont il fallait tenter de tirer les conséquences : 1) d'une part, que la question du lieu des images — lieu scripturaire des images du fantasme, lieu

cinématographique ou lieu théâtral — fut pour Genet un problème réel, qui outrepassa les enjeux calculés d'une esthétique, mais se traduit par une préoccupation essentielle qui, cependant, reconduit une esthétique. Passer de la scène intérieure de l'écriture à la scène extérieure du monde, cela revenait à envisager un autre lieu pour les images. 2) D'autre part, qu'au lieu des images, c'est toujours le regard qui est en question. Et d'abord le regard de « Jean Genet », le regard du sujet Genet, tel que les fictions romanesques en donnaient déjà les conditions. Ce regard, il est possible de l'articuler sur différents registres : de la vision de l'écran à la transparence du voile ; du paravent crevé à la toile déchirée ; mais aussi de la vision d'une surface aveugle, d'une image occlusive, à la vision d'une surface spéculaire, d'une *image-miroir*, ou encore d'une *image-trou*.

S'il y a une théorie de l'écran, chez Genet, c'est parce qu'il y a un certain savoir sur l'image qui implique que le sujet du regard témoigne des lois de la visibilité qui sont aussi les lois de son propre rapport au visuel. « Enfin j'ai mes histoires. Celles qui sourdent de mes yeux », écrit Genet dans *Notre-Dame-des-Fleurs*³². « Théorie » doit être entendue originellement comme *theoria*, action de voir, contempler, examiner. En grec, le *theorós*, c'est le spectateur, celui « qui aime à contempler » (*theoretikós*). Or les théories, Freud nous le rappelle, naissent durant l'enfance, elles s'échafaudent autour d'un monde dont la réalité s'impose au regard. La réalité des corps et la réalité du sexe, et leur inévitable différence que l'enfant apprend à regarder. Dans *Les théories sexuelles infantiles*, c'est bien le regard qui est à l'origine d'un conflit entre les

³² J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 99.

explications données aux enfants sur l'origine de la naissance, et le fait d'avoir été trompé par une explication abusive sur la réalité des sexes. « On croit percevoir l'écho de cette première question-énigme dans un grand nombre d'énigmes des mythes et des légendes ; la question elle-même est, comme toute recherche, un produit de l'urgence de la vie³³ », écrit Freud. Cette question-énigme — le « *d'où viennent les enfants ?* » qui est l'énoncé princeps évoqué par Freud — est très vite redoublée d'une nouvelle énigme qui est l'énigme de la différence sexuelle. Cette différence s'exprime à travers le déni de la castration symbolique, marquant une fin de non-recevoir entre *ce qu'on voit* du sexe féminin et *ce qu'on croit savoir* à propos du même sexe. C'est que tout se passe comme si l'alternance entre ce qu'on voit et ce qu'on croit savoir ne quittait pas le regard. Comme si devant le sexe féminin la célèbre question de Leibniz se posait à l'envers : « Pourquoi y a-t-il *rien* plutôt que quelque chose ? » C'est dans le détour de pensée qui consiste à répondre à cette question que la non-évidence de la différence sexuelle va devoir se poser. « On admettra volontiers que l'insuccès de son effort de pensée facilite le rejet et l'oubli », dit Freud³⁴. Autrement dit, à l'énigme insurmontée succède une mise à l'écart du problème lui-même. Mais insatisfait dans son désir de comprendre, qui est aussi dans le cas présent un désir de voir, l'enfant ne peut que rester dans une sorte de hantise visuelle du problème. « Cette rumination intellectuelle et ce doute, poursuit

³³ S. Freud, « Les théories sexuelles infantiles » (1908), *La vie sexuelle, op. cit.*, p. 17. Voir également les textes ultérieurs dans le même ouvrage : « L'organisation génitale infantile » (1923), p. 113-116 ; « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes » (1925), p. 123-132.

³⁴ S. Freud, « Les théories sexuelles infantiles », *La vie sexuelle, op. cit.*, p. 21.

Freud, sont pourtant les prototypes de tout le travail de pensée ultérieur touchant la solution de problèmes et le premier échec a un effet paralysant pour toute la suite du temps³⁵. » S'il y a autour de la naissance, de l'origine une insatiable rumination intellectuelle — « D'où viennent les enfants? » — il y a autour de la différence anatomique des sexes quelque chose comme une véritable rumination visuelle dont le sujet ne se départit jamais complètement. Parler d'une rumination visuelle, c'est dire que le regard n'en sort jamais complètement. Que l'œil ne saurait maîtriser ce qu'il perçoit, comme si la visualité elle-même de la différence anatomique des sexes ne pouvait qu'en rester à une visualité toujours ouverte, toujours au seuil de la différence. Que cette vision manquée (parce que vision paradoxale du manque) découle ou non d'un événement réel ne change rien à l'affaire. Il n'est pas nécessaire que la vision du manque ait eu lieu dans l'enfance pour que cette vision s'érige en souvenir et que le regard se trouve lui-même représenté sur le plan imaginaire. C'est pourquoi il s'agit surtout d'une vision qui ne se constitue que dans un après-coup de la vision elle-même qui trouve à se déchiffrer en un récit.

Que nous apporte ce détour par la pensée freudienne? La réponse est à chercher du côté de la perversion dont nous avons déjà dit qu'elle pouvait se lire dans le cinéma de Genet. Si le pervers se consacre à boucher le manque, le trou dans l'Autre maternel, c'est que le fétichisme, qui constitue le modèle de la

³⁵ *Idem.*

perversion, repose sur la création imaginaire et symbolique d'une image, qui érige, à la place du manque, un objet déterminé³⁶.

Le sujet genétien n'est-il pas comme l'enfant freudien qui ne cesse de tourner autour de ce réel, qui est le réel du manque, du rien et du vide que le sujet ne cesse de supposer dans l'Autre maternel, alors qu'il rejoue, par ailleurs, le jeu du *voiler-dévoiler*, ou pour reprendre les termes de Genet : le jeu du *montrer-dissimuler*? C'est que le sujet de la perversion ne cherche pas seulement à ne voir qu'un écran qui dissimule l'absence de pénis chez la mère, mais il cherche aussi à *voir le manque* pour venir le colmater. Le regard est lui-même au bord de cette vision où rien n'est à voir.

Il ne s'agit pas de rapporter ce que Genet nomme de son côté le « mystère du rien et du non » à une causalité psychique dont l'image trouée serait la réponse, mais plutôt d'en ressaisir la valeur paradigmatique, quand ce mystère se donne, à tout le moins dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, comme le mystère primordial dont le roman — histoires de « nègres assassins » — ne ferait que tisser les contours : « Que m'importent donc ces histoires de nègres assassins quand de tels mystères : le mystère du rien et du non, me font leurs signaux et se révèlent, comme au village ils se révélèrent à Lou-Divine³⁷. » Mais on retiendra, avec Freud, que les théories sexuelles qui naissent devant la découverte du sexe

³⁶ Plus précisément, le fétiche est le tenant lieu imaginaire, et donc le produit d'une élaboration du déni de la castration maternelle, lequel se pose sur le plan symbolique. Voir à ce sujet W. Granoff et J. Lacan, « Le fétichisme : le symbolique, l'imaginaire et le réel » (1954), *Le désir d'analyse*, Paris, Flammarion-Aubier, « Champ », 2007, p. 59-71.

³⁷ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 99.

de la mère se traduisent par des scènes où le sujet du regard est lui-même impliqué (ne serait-ce que parce qu'il occupe lui-même une place dans l'ordre de la sexuation par rapport à laquelle il a à se définir d'une façon ou d'une autre³⁸), mais aussi parce que c'est le déni, qu'il oppose à la réalité, qui engendre une élaboration dont il se fait, en quelque sorte, l'auteur. C'est pourquoi à travers les petits drames spéculaires qui nous sont présentés dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la négativité en acte de l'image trouée n'est jamais arrêtée, jamais close, jamais refermée, toujours au contraire en train de s'ouvrir de telle façon que le regard est livré au jeu incessant qui rouvre l'image sur la négativité même que l'écrivain ne cesse de nommer comme « trou » dans sa dimension formelle ; « rien » dans sa dimension objectale ; « non » dans sa dimension logique et performative. C'est un fait de structure qui engendre une dynamique spéculaire, non l'inverse. À savoir qu'*au lieu de l'image*, le sujet du regard verra se confirmer le réel du trou, du rien et du non que le sujet semble-t-il ne cesse de ramener à la catégorie du vide — d'un vide létal qui n'est peut-être autre chose que le défaut de l'image à masquer un réel inévitable. L'image était creuse, elle était vide, et toute image n'est peut-être en fin de compte qu'un mensonge visible, dressé là où, en vérité, il n'y a rien.

On peut cependant formuler une nouvelle ambiguïté, mais une ambiguïté constitutive du regard lui-même. Comme ce naufragé évoqué par Genet « qui, à la vue d'une voile, se croit sauvé quand, tout à coup, il se souvient que le verre

³⁸ La question de la différence sexuelle implique toujours, en même temps, la question de l'origine tout en indiquant à l'enfant de quel côté lui-même se tient dans l'ordre des naissances.

de sa lunette porte un défaut, une buée : cette voile qu'il apercevait³⁹ ». En effet, si cet événement se produit du lieu même de l'image, et s'il s'en déduit quelque chose comme la condition essentielle de mon rapport au monde des images, en quoi suis-je l'acteur et le témoin tout à la fois d'une vérité qui appartient au monde visible? S'agit-il de la manifestation d'un événement au dehors dont je serais le témoin, ou bien, tel le naufragé évoqué par Genet, suis-je « *moi* » le jouet de mon propre regard trompé?

On pourrait aisément imaginer que le trou qui se découvre au creux des images dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, n'est jamais qu'une refiguration littéraire du manque dans l'Autre que l'écrivain ne cesse de réaffirmer pour mieux le combler à nouveau par une infinité d'images, de fétiches : de ces idoles que sont les corps érotiques dressés sur le vide, s'ils n'étaient eux-mêmes, comme l'écrit Genet au commencement du roman, un « vide dressé, sensible et fier comme une haute digitale! » À vrai dire, n'est-ce pas le vide lui-même que l'on verrait élevé au rang de fétiche, comme l'écran noir, ou l'écran blanc au cinéma pouvait être perçu comme un nouveau cache ; ou encore comme ce « *vide solide* » qui se découvre derrière les apparences déchirées, dans le second texte sur Rembrandt⁴⁰? Comme le « brillant sur le nez », analysé par Freud, l'essentiel est surtout que le fétiche, les autres ne le perçoivent pas :

Dans ces dernières années, écrit Freud, j'ai eu l'occasion d'étudier en analyse un certain nombre d'hommes dont le choix objectal était dominé par un fétiche [...] Le cas le plus remarquable était celui d'un jeune

³⁹ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰ J. Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré...*, *op. cit.*, p. 29.

homme qui avait érigé comme condition de fétiche un certain « brillant sur le nez ». L'explication surprenante en était le fait qu'élevé dans une nurserie anglaise, ce malade était ensuite venu en Allemagne où il avait presque totalement oublié sa langue maternelle. Le fétiche dont l'origine se trouvait dans la prime enfance ne devait pas être compris en allemand mais en anglais ; le « brillant sur le nez » était en fait un « regard sur le nez » [Brillant en allemand se dit *Glanz* ; *glance* en anglais veut dire « regard » (en allemand : *Blick*). (*N. d. T.*)] ; ainsi le nez était ce fétiche auquel, du reste, il pouvait à son gré octroyer ce brillant que les autres ne pouvaient percevoir⁴¹.

Car ce n'est pas la forme de l'objet qui fait le fétiche, mais sa place dans l'économie signifiante du sujet qui désigne par lui un lieu de jouissance et par conséquent un seuil de fascination. Il demeure que ce qui tient lieu du manque dans l'Autre maternel, ce peut être un brillant, un blanc, un noir, un vide, un rien ou un fétiche quelconque, le malentendu quant à ce manque tient, comme le disait Sollers, soit à un « effet d'aveuglement », soit à un « effet de remplacement⁴² ». La question, bien sûr, tourne très vite autour de la vérité de ce qui aveugle, ou remplace, puisque c'est toujours la réalité de la castration maternelle qui est déniée au profit d'une assomption du faux, ce dont l'œuvre de Genet ne cesse, comme on le sait, de faire l'éloge, en même temps que le faux *montre et dissimule* : « d'un côté, le sujet nie l'évidence du réel ; de l'autre côté, il affirme l'existence d'un réel que l'on ne voit pas⁴³ ». Penser l'image comme

⁴¹ S. Freud, « Le fétichisme », *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 133.

⁴² P. Sollers, « Le trou de la Vierge », *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, « folio », 2003, p. 935.

⁴³ S. André, *L'imposture perverse*, *op. cit.*, p. 225.

un écran qui montre et qui dissimule tout à la fois n'est pas autre chose que de penser l'image en fonction de ce double déni.

C'est aussi en ce sens que le regard peut être lourd d'un drame, comme je l'ai dit au chapitre précédent. Ce peut être le drame de la transparence à travers laquelle le sujet ne peut que voir s'écouler toute identité dans le gouffre du même. On se souviendra que c'est sur le constat de cette « transparence » que se termine *Un captif amoureux*. « Cette dernière page de mon livre est transparente », écrit Genet pour conclure⁴⁴. On a dit de cette énigmatique « transparence » qu'elle résumait une « volonté de comprendre », par delà les apparences le « centre lumineux » des êtres et des choses qui serait leur « essence⁴⁵ » ; on a dit que ce mot de « transparence » remplaçait les catégories du « rien » et de l'« invisible » pour tirer un trait entre l'opacité blanche de la première page d'écriture et la transparence de la dernière page ; ainsi, d'après Basma El Omari, le commencement et la fin du livre se replient sur une poétique de l'histoire où la dernière page est transparente « pour que la première revienne la remplir et recommence l'histoire⁴⁶ » ; on a dit de cette transparence que le livre y jouait l'impossibilité même « de mettre un cerne noir et définitif à cette réalité qui a pour non La Palestine⁴⁷ », l'écriture se révélant elle-même

⁴⁴ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 504.

⁴⁵ D. Lance, « De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *loc. cit.*, p. 7.

⁴⁶ B. El Omari, « "La dernière image du monde" : ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 130.

⁴⁷ H. Khélil, *Jean Genet : Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 200.

transparente, donc, invisible : un « leurre » travaillant à sa propre disparition ; plus récemment encore on y aura vu un moment où l'homme genétien y atteindrait sa propre transparence pour « se présenter devant Dieu⁴⁸ ».

Mais au milieu d'autant de « visions » et d'hypothèses sur les fins dernières de la transparence, il « [r]este à dire, comme le remarque fort justement Anne Éleine Cliche, ce que cette transparence fait voir qui jusque-là ne se montrait que dans les montages du faux et de l'apparence⁴⁹ ». Car si « la transparence dit encore le voile⁵⁰ », elle est aussi le lieu où se révèle ce qui ne peut apparaître que par *transparence déchirante* « et c'est la vie, la nature, l'ordre du monde⁵¹ ». Ce peut être aussi la transparence déchirante de la mort et la tristesse d'un regard endeuillé comme le regard de la petite bonne dans *Pompes funèbres* qui « fit tomber le voile devant son visage, et comme elle voyait le monde par transparence, à travers l'étoffe noire, elle crut que le monde était affligé, endeuillé par sa tristesse, et cela l'attendrit⁵² ». Mais de ce fait, le voile est aussi ce derrière quoi on s'isole pour mieux se projeter soi-même sur ce qui s'ouvre en nous, et le voile se signifie dès lors dans sa qualité d'écran, un écran tiré malgré la transparence, pour mieux faire apparaître un drame et un corps qui le traversent : « ce voile en l'isolant lui conférait une dignité que de sa vie elle

⁴⁸ J.-L. A. d'Ascino, *Petite mystique de Jean Genet*, Paris, L'œil d'or, 2007, p. 257.

⁴⁹ A. É. Cliche, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la chose », *Dire le livre, op. cit.*, p. 158.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² J. Genet, *Pompes funèbres, op. cit.*, p. 85.

n'avait connue, et la grande héroïne du drame c'était elle. C'était elle la morte qui parcourt solennellement, pour la dernière fois, le chemin des vivants, s'exposant au respect de tous, morte encore vivante qui marche à la tombe⁵³ ».

C'est que le constat de la transparence ne libère pas le sujet vers une vision plus claire des choses. La transparence dit en effet toujours le voile tandis que le regard se laisse prendre au jeu du *montrer-dissimuler*, de l'alternance dramatique entre rien et ce qui vient le remplir. Comme le drame de l'alternance visuelle entre un sexe et l'autre, comme le drame de l'indécidabilité de la castration qui laisse le regard dans une hésitation toujours recommencée entre la vision du phallus et son absence, entre l'image qui montre et ce qu'elle dissimule. C'est ce que Genet ne cesse de réaffirmer devant les retournements chroniques du visible. C'est pourquoi, alors que les fétiches en tous genres ne cessent de se multiplier, il demeure un motif dont l'écrivain se trouve à faire la théorie — parce qu'il en est lui-même le *theorós* d'une quelconque façon — et c'est le motif de l'écran qui permet toujours de *couvrir*, le mot n'est pas trop fort, toutes les possibilités d'aveuglement, de remplacement, de retournement infinies sur un réel que l'image désigne tout en le recouvrant. En ce sens, l'écran aurait quelque chose à voir avec ce que j'appellerais ici l'*image fondamentale*, dans la mesure où il permet de penser à la fois l'image et ce qui vient au lieu de l'image.

On peut en effet envisager sans trop de problème que l'écran est un nouveau cache du manque : ce devant quoi le sujet peut dire, en dernier recours, c'est

⁵³ *Idem.*

derrière cet écran, ce paravent dressé, que se cache un réel inévitable qui est le réel du sexe, de la castration, du manque, si ce n'est de la mort, etc. Ainsi, dans le déni de la castration maternelle, c'est bien souvent une absence qui est supposée derrière l'écran de ce qu'on voit. Mais on peut aussi envisager que devant l'écran (si ce n'est devant l'écran que devient l'image elle-même) quelque chose continue de *manquer*, qui n'est pas derrière l'écran, mais toujours à *l'écran* ou *dans l'écran*, et qui est le regard lui-même.

Suivant cette hypothèse, le paradigme du fétiche comme écran ne serait que la version préliminaire d'un savoir sur l'image à partir duquel l'écrivain en vient à énoncer non plus seulement une hantise devant les retournements du visible sur le vide, mais une fascination pour ce qui traduit la vérité même de l'imaginaire en ce que le regard y est toujours convoqué parce qu'il manque à l'image. Devant l'image, c'est toujours ma propre place, en tant que regard, qui est mise en question, et c'est parce que cette place demeure ouverte, du fait même que je regarde, qu'elle pointe un essentiel manque à voir. J'en prendrai à témoin cette image ultime, cette *image dernière*, qui hante *Un captif amoureux*, et qu'actualise le « couple » de Hamza et sa mère que Genet rencontre à Irbid en 1970. On se souviendra, en effet, que la possibilité même de se « loger » dans l'image de la mère à l'enfant, c'est-à-dire de se reconnaître une « place », celle du Fils, en l'occurrence, à l'égard d'une mère littéralement « iconique », c'est-à-dire une « image de mère », *faisant image*, est précisément ce qui aura engagé l'écrivain non seulement dans un dernier voyage au Moyen-Orient, mais aussi dans l'étonnante écriture d'*Un captif amoureux* qui semble se boucler précisément sur cette question.

Jean Genet dans le prisme de la mère

[J]'avais « vu », tout à coup « vu », le déroulement de ce qui eut lieu. La porte s'ouvrit, comme je l'avais vu aux coups sur le bois. La lumière du ciel étoilé entra dans la chambre et derrière je distinguai une grande ombre. De façon à laisser croire que je dormais, je fermai les yeux à demi mais je voyais tout entre mes cils. Fut-elle dupe de ma ruse? La mère venait d'entrer. Venait-elle de la nuit, maintenant assourdissante, ou de cette nuit gelée que je porte avec moi en tous lieux? [...] Le ciel étoilé disparu, je pouvais ouvrir les yeux. Sur le plateau : une tasse de café turc et un verre d'eau ; je les bus, fermai les yeux, attendis en espérant n'avoir fait aucun bruit. Encore deux petits coups à la porte, pareils aux premiers ; dans la lumière des étoiles et de la lune décroissante la même ombre allongée apparut, cette fois familière comme si, toute ma vie, chaque nuit, avant mon sommeil, à la même heure cette ombre était entrée, ou plutôt à ce point familière qu'elle était plus en moi qu'au-dehors, depuis ma naissance venant en moi la nuit m'apporter une tasse de café turc [...] Or tout se passe avec tant d'adresse que je compris que la mère venait chaque nuit apporter à Hamza le café et le verre d'eau [...]

Puisqu'il était cette nuit au combat, dans sa chambre et sur son lit je tenais la place et peut-être le rôle du fils. Pour une nuit et le temps d'un acte simple cependant nombreux, un vieillard plus âgé qu'elle devenait le fils de la mère car « j'étais avant elle qu'elle ne fût ». Plus jeune que moi, durant cette action familière — familiale? — elle fut, demeurant celle de Hamza, ma mère. C'est dans cette nuit, qui était ma nuit personnelle et portative, que la porte de ma chambre s'était ouverte et refermée. Je m'endormis⁵⁴.

Nous voici devant l'une des scènes centrales du livre (c'est sur le souvenir de cette scène que le livre, en effet, se referme : « J'ai fait ce que j'ai pu pour comprendre à quel point cette révolution ressemblait peu aux autres, et d'une

⁵⁴ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 230-231.

certaine façon je l'ai compris, mais ce qu'il m'en reste sera cette petite maison d'Irbid où une nuit je dormis, et quatorze ans durant lesquels je tentai de savoir si cette nuit avait eu lieu⁵⁵ ») ; mais la scène nous ramène aussi sur les lieux de la chambre, si ce n'est de la cellule, comme celle qui est décrite dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, et qui, depuis le commencement, pourrait être n'importe où. « Les détours les plus longs m'y ramènent enfin, à ma prison, à ma cellule. Maintenant je pourrais presque sans fard, sans transposition, sans truchement, dire ma vie ici. Ma vie actuelle⁵⁶. » Toute l'œuvre de Genet est un déplacement de *cette* cellule à cette *même* cellule sur les lieux de laquelle le sujet ne cesse de revenir pour dire qu'il va commencer enfin de parler « sans fard » de sa « vie ici », alors que l'écriture le ramène sur les lieux d'une fiction qui double de l'intérieur la prison pour la ramener sur son territoire⁵⁷. C'est pourquoi, cependant, cette cellule, ou cette chambre, n'est jamais qu'un lieu à retrouver comme une simple maison que l'on porte en soi, mais plutôt, dit Genet, « dans un endroit du corps qui n'existe pas, dans un lieu, si j'ose, non spatial. À la fois en lui-même et autour⁵⁸. »

Il faut prendre acte de ce « lieu » en tant qu'il ouvre un espace d'accueil à la figure de la Mère à l'Enfant que Genet, plus loin, va reconstruire. La chambre

⁵⁵ *Ibid.*, p. 504.

⁵⁶ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁷ A. Dichy, « La prison imaginaire », *loc. cit.*, p. 40. Voir également sur la métaphore de la cellule comme d'un lieu intérieur : N. Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 103-109.

⁵⁸ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 430.

n'est pas n'importe quel lieu — « dans cette nuit, qui était ma nuit personnelle et portative » — l'écrivain s'y retrouve parce que le sujet même de l'écriture s'y est toujours déjà inscrit. C'est par conséquent un instant d'image qu'actualise la mère dans la scène qui est rapportée plus haut. Un instant qui tire le sujet très loin en lui, en même temps que cet instant d'image, instant vécu et écrit, mis en récit, laisse émerger un lieu qui est la chambre, la cellule et la mère.

Penser l'instant comme un moment ponctuel d'émergence d'un lieu, soutient Pierre Fédida, c'est revenir à une pensée du « temps du discours » qui traverse, habite et rencontre à nouveau le lieu où la parole ouvre le sujet aux (con)figurations de sa propre mémoire — ce que Fédida nomme aussi l'*epos*, le site : « L'*epos* est donc ce passé qui anachronise le temps du discours pour restituer à la parole *les temps* impliqués dans son énonciation : c'est en effet depuis ce lieu d'un passé en abîme que se dessinent (s'écrivent) les figures que l'interprétation — comme le rêve — parle comme des lieux au présent⁵⁹. » Ce qui dit bien comment l'écriture peut être, dans le temps d'énonciation qui lui est propre, ce lieu d'inscription des lieux de mémoire qui traversent le sujet ou que le sujet traverse en écrivant. Écrire n'est-ce pas en repasser par ces mêmes lieux que sont, comme Genet le disait lui-même, en parlant de son rapport à la révolution palestinienne, ces mots anciens, ces mots qui sont les miens : « Je

⁵⁹ P. Fédida, « Théorie des lieux », *Psychanalyse à l'université*, vol. 14, n° 53, janvier 1989, p. 7-8.

suis obligé de me soumettre à un monde réel. Mais toujours avec des mots anciens, avec des mots qui sont les miens⁶⁰. »

Par conséquent, on se souviendra que le premier titre que Genet choisit pour *Les paravents* fut d'abord *La mère*, pour revenir ensuite aux *Paravents*, puis *Les mères*, pour garder enfin *Les paravents*⁶¹. C'est que si le « paravent » traduit quelque chose comme un lieu générique, au point de donner son nom à la dernière pièce de l'écrivain, il semble que ce lieu nommé alterne entre l'écran et la mère, les paravents et les mères, si ce n'est pour ne pas dire entre le mur et le lieu de la mère⁶². Cette thèse voudrait témoigner, pour finir, de ce fil imaginaire

⁶⁰ J. Genet, « Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada », *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 279.

⁶¹ Voir J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1227.

⁶² Curieusement, Maria Casares en revenant sur les circonstances qui ont entouré la mise en scène des *Paravents* eut cette intuition en conjuguant les deux instances du Mur et de la Mère : « pendant de longs mois, confiait-elle, j'ai bien cru qu'il me fallait renoncer à jouer la "Mère". J'avais beau lire, relire, contourner, m'éloigner, y revenir... *aveugle comme une taupe j'égratignais vainement une muraille*, et l'énigme que l'œuvre me proposait de démêler lors de ma première lecture restait intacte, *bouchant toute vision et me laissant là, bête et impuissante, devant cette pyramide close*. Toutes les indications qui m'étaient données ne touchaient en rien mon imagination et, *malgré ce que je devinais obscurément et que je désirais tant connaître... de l'autre côté du mur...* j'ai enfin décidé d'abandonner. [...] Le lendemain, coup de téléphone de Genet. Je me confonds en excuses... — "Puis-je passer vous voir?" Je tente de m'expliquer... — "Puis-je venir vous voir?" Je bafouille... — "Puis-je?" Bien sûr... — "Quand?" Quand vous voulez — "Tout à l'heure?" D'accord... Et il est arrivé avec, à la main, un bouquet de fleurs comme lui seul sait les choisir, et une canne pour soulager une blessure qui ne guérissait pas à son pied. — "Qu'est-ce qui vous gêne?" *Je bredouille des explications, je parle de mur opaque, de la nécessité d'une ouverture, je demande une ouverture, une indication, une image qui me permette de percer un trou dans ce mur afin de... voir... de l'autre côté...* Enfin! Je ne sais plus ce que j'ai raconté. Lui, il réfléchissait, assis droit dans un fauteuil, les mains croisées sur sa canne avec ce raffinement suranné qui le projette parfois loin des barbaries de notre siècle, dans d'autre temps... à venir... — "Voyez-vous, la Mère pourrait bien ressembler à une dame anglaise, à l'heure du thé (je le regardais bouche bée) mais aussi, bien sûr, à une poissonnière de Marseille..." Et il y eut un long silence pendant lequel il réfléchissait toujours. Et où... je restais là à patauger dans je ne sais quel marécage de perplexités, et soudain... Ça y était! Sa propre concentration, sa position dans le fauteuil, sa

entre la dimension de l'écran, comme lieu de l'image (mais aussi lieu du cache et du voile), et la figure de la mère. Qu'est-ce que la mère dans l'œuvre de Genet? Certes, la question est immense⁶³. On l'imagine presque sur les murs de la prison — Genet ne disait-il pas dans *Un captif amoureux* que les prisons lui furent maternelles⁶⁴ — comme un ventre d'images, une paroi dressée, immobile⁶⁵. Car en effet, cette figure ne cesse de hanter l'imagination de Genet comme elle hante les lieux de la chambre. « Figure secrète de l'œuvre de Genet, la mère en est aussi l'une des figures centrales. Si elle n'est qu'une fois nommée et rarement évoquée. "Je ne sais rien d'elle, écrit Genet, qui m'a abandonné au berceau" — il n'est sans doute pas un seul livre, de *Notre-Dame-des-Fleurs* à

canne, son regard, lui tout entier présent, des personnages picaresques espagnols qui m'étaient intimement familiers, les poissonnières de Marseille de tous pays, tout, tous n'étaient plus qu'un et déjà je savais ce qui m'était promis *de l'autre côté de la muraille*. » (« Maria Casares », *Masques*, n° 12, hiver 1981-1982, p. 31. Je souligne)

⁶³ Et on retiendra malheureusement bien peu de choses de la lecture du livre de Caroline Daviron qui ne réussit pas à dégager du maternel autre chose qu'un vague symbole du féminin ou de l'« origine » au sens où une certaine psychanalyse bachelardienne pourrait lui donner : C. Daviron, *Elles : les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisation », 2008. Cet ouvrage est représentatif d'une entreprise qui cherche à couvrir un trop grand nombre d'occurrences (dans ce cas-ci du « féminin »), sans vraiment se donner une ligne directrice autre que simplement thématique. Par contre, on lira avec profit le commentaire de Dominique Eddé dans *Le crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007, p. 118-121.

⁶⁴ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁵ On pense à certaines métaphores de la prison comme d'un ventre maternel, d'une matrice : « Elle est bonne. Le mouvement respiratoire qui la soulève et l'abaisse, selon un rythme lent, mais lourd, régulier, c'est une atmosphère de bonté qui le commande. Ce lieu semble contenir la sécheresse et l'aridité la plus cruelle et voici qu'il s'exprime par un thème de bonté : il suscite, et l'impose, l'image d'un sein maternel, chargé comme lui de puissance rassurante, d'où monte une odeur un peu nauséabonde, m'offrant une paix honteuse. La Vierge mère et la Guyane je les nomme Consolatrices des affligés. » (J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 269-270) Mais on peut aussi penser à un rapprochement plus direct, et autrement plus brutal, entre le mur de la cellule et la « mère de Dieu » : « — Je baise la mère de Dieu dans le cul! — Je baise le mur! » (*Ibid.*, p. 123)

Un captif amoureux, qui ne soit traversé pas son ombre, dominé par son absence⁶⁶. » Dans *Un captif amoureux*, c'est en véritable icône de la révolution palestinienne que l'image de la Mère à l'Enfant s'impose comme un *prisme iconographique* que Genet va isoler au milieu du drame palestinien. Or cette image est à lire en fonction de son statut : image définitive, image dernière, comme suspendue à la question qu'elle représente, sans jamais qu'elle ne donne complètement les raisons de son mystère. En fait, elle semble bien donner quelque chose, qui semble être une réponse. Mais cette réponse demeure voilée alors même qu'elle est le lieu d'une évidence. On le sait, cette image peut être lue comme la dernière image du livre, comme le regard de Giacometti venait enregistrer chaque jour « la dernière image du monde⁶⁷ ». Elle vient sceller quelque chose de définitif, en même temps qu'elle traduit un lieu figural qui survient à la fois comme une évidence et comme une énigme. L'image de Hamza et sa mère, que l'écrivain traduit comme une résurgence de la *Nativité* ou de la *Pietà*, selon qu'on se situe du côté de la naissance ou de la mort du Fils, est toujours mobile, toujours en mouvement ; et pourtant elle est toujours là, immobile et fascinante ; elle change, mais c'est toujours la même ; elle apparaît, mais elle a déjà disparu, et c'est pour mieux réapparaître, nécessaire et obsédante.

⁶⁶ A. Dichy et P. Fouché, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944, op. cit.*, p. 15.

⁶⁷ « C'est vers minuit que Giacometti peignait le mieux. Pendant le jour il avait regardé avec une intense fixité — et je ne veux pas dire que les traits du modèle étaient en lui, c'est autre chose — chaque jour Alberto regardait pour la dernière fois, il enregistrait la dernière image du monde. » (J. Genet, *Un captif amoureux, op. cit.*, p. 32) Sur l'image de Hamza et sa mère comme « dernière image », on lira le très beau texte de Basma El Omari, « "La dernière image du monde" : ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens », *loc. cit.*

Dès que nous fûmes sortis de Jordanie, l'image de Hamza avec sa mère ne quitta guère ma pensée. Cette image s'imposait d'une façon curieuse : je voyais Hamza seul, le fusil à la main, souriant et ébouriffé, tel qu'il m'apparut avec Khaled abou Khaled, et sa silhouette ne se dessinait ni sur le ciel ni sur les façades des maisons, mais sur une grande ombre, une ombre que je peux dire épaisse, aussi étouffante qu'un nuage de suie dont les contours ou, comme disent les peintres, les valeurs, sculpteraient la forme lourde et immense de sa mère.

Ou bien, si j'évoquais la mère, seule, par exemple quand elle ouvrit la porte de la chambre, son fils était toujours, lui aussi, immense, et veillait sur elle avec son fusil à la main. Finalement, je n'imaginai jamais une figure seule : toujours un couple dont l'une était prise dans l'attitude quotidienne et avec ses mensurations réelles, l'autre géante, simplement présente, ayant la consistance et les proportions d'une figure mythologique. Afin de résumer peut-être ce qu'était cette apparition : un groupe, couple monstre dont une figure serait humaine, l'autre fabuleuse. Évidemment ces quelques lignes disent mal ce qui se passa, car les images ne restaient jamais immobiles. Hamza apparaissait d'abord seul, ses cheveux bougeaient non à cause du vent ni de sa tête secouée mais pour qu'à l'occasion de ce mouvement sa mère, ou plutôt une espèce de montagne qui aurait le dessin de sa mère, derrière Hamza apparût soudainement, sans être venue de droite, de gauche, du fond, d'en haut, ni d'en bas [...]

Et cette image, où chaque figure mentalement à peine apparue suscitait la nécessaire venue de l'autre, toujours veillait sur celle qui gardait les proportions humaines. J'avais vu trop peu de temps — temps réel, chronométrable — Hamza et sa mère pour être certain que pendant quatorze ans ce furent toujours leurs visages que je revis, mais je me souvenais, et je crois fidèlement, de l'émotion que me causa la rencontre de Hamza et de sa mère armée. Chacun étant la cuirasse de l'autre, trop faible, trop humain. À quelle image, archétypique, obéirent pendant si longtemps les sculpteurs et les peintres en prenant comme sujet la maternité blessée, comme, suppose-t-on, l'Évangile l'évoque? Et surtout, pourquoi, pendant quatorze ans, ce fut l'image de ce groupe qui me poursuivit avec l'acharnement d'une énigme? Pourquoi enfin j'entrepris un voyage afin de m'assurer, non de la signification de l'énigme, mais pour savoir si elle s'était posée, et en quels termes? [...]

Ce n'était pas tout. Ce groupe, tant de fois répété, profondément chrétien, symbole de la douleur inconsolable d'une mère dont le fils était Dieu, comment pouvait-il m'apparaître, et si vite, avec la vitesse

d'un coup de foudre, le symbole de la résistance palestinienne, ce qui serait assez explicable, mais au contraire « *que cette révolte eut lieu afin que me hantât ce couple*⁶⁸ »?

L'énigme visuelle que figurent Hamza et sa mère, nous invite à réfléchir un peu plus sur ce qu'est une image. En effet, la mère n'est pas une image comme les autres ; elle est plutôt, dirons-nous, une image princeps. D'abord parce qu'elle est d'emblée isolée par l'écrivain qui la désigne et la reconnaît en tant qu'« image », mais aussi parce que l'intensité, la densité figurale qu'elle incarne dans le discours de l'écrivain est prétexte à une élaboration particulière que le roman permet de déployer. *Un captif amoureux* fait passer l'image de la mère de la vision de la chambre, où Genet occupe la place du fils, au souvenir magnifié de la mère armée, mère phallique et blindée au côté de son fils non moins armé, au récit du retour de Genet sur les lieux de la mère. En effet, en 1984, alors que l'écriture d'*Un captif amoureux* est en cours, Genet retourne une dernière fois en Jordanie, afin, comme il l'écrit lui-même de « retrouver la mère » :

Surtout ne pas se faire remarquer, donner à ce voyage en Orient la banalité d'une virée un peu longue, non exceptionnelle. Je parle ici du voyage que j'entreprendrai en juillet 1984. Essayer de retrouver la mère. Très discrètement. Ou baigner mon corps, laver mes pieds au moins, enfiler une chemise propre, me raser, mettre un peu de solennité dans ce voyage, au lieu d'arriver, de repartir, imitant Jésus jusque dans son vocabulaire de voyou... « Je viendrai comme un voleur⁶⁹... »

⁶⁸ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 241-243.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 236.

C'est donc aussi le voleur qui vient avec « Jean Genet », le voleur du *Journal du voleur*, le voleur des anciennes prisons et de l'érotisme carcéral d'autrefois. Or Genet réussit effectivement, lors de ce dernier voyage, à retrouver la mère de Hamza (et il retrouvera Hamza en Allemagne quelques mois plus tard) ; et c'est de nouveau l'effet du désenchantement, la vision lucide de la chose, les effets du vieillissement sur le corps de la mère qui n'est plus, au moment où on la retrouve, qu'une femme désarmée. Et non plus une image, sinon une image plate, une image creuse :

Autrefois ma mémoire était fixe et marquée par l'image de cette femme assez forte pour porter un fusil, l'armer, viser et tirer. Ses lèvres n'avaient pas encore cette minceur ni la décoloration qui les faisait aujourd'hui de la même teinte pâle que les traces de henné sur ses pellicules. Je n'avais pas assisté à la débâcle, je la mesurais. La mère de Hamza était devenue si mince, si plate, qu'elle était comme tout ce qui se remarquait en Jordanie, les figures à deux dimensions. Sous sa robe décolorée je voyais le mannequin en carton aplati exposé dans les vitrines de mode à Amman, essayant de donner vie à un cafetan qui, d'être ainsi suspendu, mourait, sans tirer la langue : surprenant ; la mère de Hamza était plate comme la couronne de zinc de Hussein au-dessus des places et des rues ; plate comme le premier feddai mort, écrasé par un tank ; plate encore comme l'uniforme vide sur le cercueil d'un soldat mort ; plate comme l'affiche... ; elle était plate autant qu'une galette d'orge ; plate comme une assiette plate⁷⁰.

On pourrait dire que dans la répétition des « plate comme », la mère est encore le lieu des images, le lieu écran — une surface plate — où se dessinent les métaphores ; sur elle on associe, on écrit enfin, mais c'est pour dire que, de la mère, il ne reste plus rien, sinon une accumulation de restes : n'importe quoi

⁷⁰ *Ibid.*, p. 477-478.

autour... Aussi, la description de la mère de Hamza, à ce moment-là, est l'occasion pour Genet d'évoquer un épisode similaire à celui de l'église, que nous avons cité plus haut :

Ainsi l'Église s'est lentement dévêtue devant moi, m'apprenant que ce n'était pas du Jourdain mais du robinet qu'était venue l'eau croupie des fonts baptismaux ; la naissance de Jésus ne datait pas de l'an I ; sans miracle infernal l'hostie pouvait être croquée par une denture malpropre ; ainsi de suite. Et ainsi de la mère. Son fils n'était pas mort. Il n'était pas unique. Il avait lui-même un fils. [...]

À force de méditations, de la mère il ne resta plus grand chose : quelques pellicules tachées de henné, un assemblage d'os, un visage blafard qui disait un sexe de femme, un caraco gris, la ronce de l'églantier sans les pétales, et l'Église dédorée.

La ruée vers l'or avait lieu à chaque seconde. C'est dans l'église d'un petit village français que je le découvris. Les chandeliers étaient en or, en vieil or puisqu'on y voyait des taches brunes de rouille. Objets sacrés car cultuels d'un métal si utile aux métaphores. Un maçon du village se moqua de moi, les chandeliers étant dorés, j'appris cette année-là la différence entre le Fix, le plaqué or, le doré à la feuille, le vermeil, l'or massif, mais le curé lui-même se moqua du maçon en avouant que les chandeliers étaient en fer-blanc recouvert d'une mince pellicule de cuivre rouge. Cette descente dans l'enfer de l'or, dans la pénurie de Dieu, me rendit d'abord prudent, plus tard blasé⁷¹.

Que devons-nous retenir de tout cela? C'est que devant la mère se pose toujours la question de ce qui en reste *après l'image* et le dévoilement de l'imposture, de la ruse ou de l'illusion. Les pellicules tachées de henné tombent sur ses épaules comme autrefois les « paillettes d'or » sur les vêtements de

⁷¹ *Ibid.*, p. 486-487.

l'acrobate⁷², ou comme le brillant sur le nez du fétichiste. Mais l'image de la mère — devenue simple image plate — est précédée par une scène étrange sur laquelle on ne semble s'être jamais arrêté. Une scène où c'est le regard même de Genet qui est convoqué directement. Genet, en effet, raconte comment s'est passée la rencontre avec la mère de Hamza qui semble ne pas le reconnaître, elle se méfie ; lui-même d'ailleurs n'est pas certain que ce soit elle. Trop de temps est passé, et Genet, après tout, n'était resté qu'une nuit, quelques heures à peine, dans la chambre de Hamza. Comment dès lors se reconnaître? Que peut-il bien *rester* de cette rencontre? Quelle image en rendrait compte? Genet dit :

— Hamza ton fils m'a emmené dans sa chambre. Il m'a montré un trou, à la tête de son lit, pour nous cacher, toi, ta fille et moi, si les soldats Bédouins étaient trop proches...

À partir du mot *trou*, Nidal s'arrêta dans sa traduction. Était-ce son métier de comédienne, son habileté à saisir le moment dramatique, elle s'arrêta, mais son silence se continua par un point d'orgue, en fait, la première partie de la phrase vibra, comme suspendue, et il me semble que ce fut là surtout qu'un fil très fin ne devait plus se rompre. Nidal continua par *à la tête de son lit* jusqu'à *trop proches*. La fin de la phrase complètement traduite, la mère se leva et me tendit la main.

— Viens, le trou est encore là, je vais te le montrer.

Il fut inutile de traduire. En me guidant par la main, et sans inviter les autres à nous suivre, ce qu'elle n'eût probablement pas osé faire d'habitude, mais son exaltation était visible, elle m'emmena, moi seul, dans la chambre voisine. Je vis une trappe carrée, qu'elle souleva. Alertés par la rumeur de la rue, deux jeunes gens entrèrent quand j'étais encore dans l'ancienne chambre de Hamza, penché sur cette ouverture de ce même abri que je connaissais depuis quatorze ans, et qui était le symbole de la confiance en moi des Palestiniens, je veux dire de Khaled

⁷² Voir J. Genet, *Le funambule*, *op. cit.*, p. 9.

Abou Khaled, de Hamza, de sa sœur et de sa mère. Je me redressai en regardant autour de moi, et dis en arabe :

— C'était la chambre de Hamza.

— Oui, dit sa mère en arabe.

Pour la première fois elle me sourit un peu⁷³.

Cette scène m'apparaît comme l'une des plus importantes d'*Un captif amoureux*. D'abord parce qu'elle conclut sur un retour à la chambre de Hamza, mais aussi parce que Genet et la mère semblent se reconnaître réciproquement sur ce signifiant unique — un *trou* — que la mère décide de montrer à Genet, « seul », en une sorte de scène primitive venant authentifier la mémoire et la mère. Mais la scène est également exemplaire parce qu'elle conjugue la mère et le trou visible, la mère et la surface du plancher, la mère et cet espace caché dont l'écrivain est encore le spectateur.

Mais essayons pour finir de prendre les choses de plus loin. Si la dernière image du monde est la mère, ou plutôt l'image du fils et de la mère conjoints dans une figuration définitive de l'origine, la première image du monde n'est-elle pas l'écran fondamental, l'écran originaire où apparaissent toutes les images (si ce n'est tous les fils) du monde? La première image, n'est-elle pas tout simplement *un mur*, comme celui qui se dresse au commencement du film de Genet? Est-ce dire que l'écran de cinéma avait quelque chose à voir avec le corps de la mère? Est-ce dire que le lieu du maternel est aussi le *lieu-écran* où se dessinent les images? On se souviendra de la surprenante, mais très belle intuition du psychanalyste américain Bertram D. Lewin qui supposait que les

⁷³ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 473-474.

images du rêve contiennent en elles-mêmes une dimension écranique (littéralement fantasmatique) non moins liée à la réalité visuelle du rêve. « L'écran du rêve, tel que je le définis, est la surface sur laquelle un rêve semble projeté. C'est l'arrière-fond blanc, présent dans le rêve, même s'il n'est pas nécessairement vu ; l'action, visuellement perçue dans le contenu manifeste du rêve, prend place sur cet écran ou devant lui⁷⁴. » À cet « arrière-fond blanc », la psychanalyse permet de supposer une causalité fantasmatique. C'est-à-dire non pas une causalité quant à la nature des images, ni quant à leur modalité ou leur qualité d'apparition, mais une causalité qui, en étant supportée par un fantasme inconscient, introduit la dimension de leur *statut* dans le champ du désir. En reprenant à son compte l'idée avancée par Isakower selon laquelle « les larges masses qui s'approchent du dormeur au début de son sommeil » seraient à interpréter comme des « seins⁷⁵ », Lewin propose de lire l'espace du rêve d'après les impressions résurgentes du corps de la mère.

Au moment de l'endormissement, le sein est pris dans notre monde perceptif, il s'aplatit ou tend à devenir plat ; au moment du réveil, il disparaît [...] Un rêve semble projeté sur ce sein aplati — l'écran du rêve —, sous réserve, bien entendu, que le rêve soit visuel ; car, s'il n'y a pas de contenu visuel, l'écran du rêve reste blanc et le contenu manifeste est constitué seulement par des impressions dérivées d'autres champs perceptifs⁷⁶.

⁷⁴ B. D. Lewin, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » (1949), trad. J.-B. Pontalis, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 5, printemps 1972, p. 212.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁶ *Idem.*

« Au lieu de l'image », ce peut être *l'écran*, ce peut être le *regard* lui-même, ce peut être la *mère*, qui ne sont pas tout à fait des images, mais très certainement la condition des images. Et profitons ici des ressources de la langue, pour dire qu'il s'agit bel et bien de la « condition » au sens de la « situation » comme on parle des « conditions de vie » par exemple, et de la « clause » au sens où l'écran, le regard, la mère peuvent être pensés comme ce en vertu de quoi *l'image a lieu*. De ce lieu qu'y a-t-il à voir justement? La dimension du trou, du non et du vide qui semblait devoir s'imposer dès *Notre-Dame-des-Fleurs* pour rejaillir quelque quarante ans plus tard avec la figure de la mère, dans *Un captif amoureux*, suffirait à nous convaincre qu'au lieu de l'image se donne aussi cette négativité qui se profile dans toutes images.

CONCLUSION

En 1912, Freud se rendait tous les jours devant le Moïse de Michel-Ange à l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, afin de revoir le personnage monumental qui ne cessait de le hanter depuis son premier passage à Rome en 1901. Exhibant les deux cornes mythiques sur son front, le personnage de Moïse est assis, le regard sévère, le visage troublé, au-dessus d'une barbe puissante que fouille, ou « retient » curieusement, l'index de la main gauche, tandis que les tables de la loi, placées à l'envers, sont retenues par le bras droit comme si elles étaient sur le point de glisser et de se fracasser au sol. « Combien de fois, écrivait Freud, ai-je gravi l'escalier abrupt qui mène du Cours Cavour, si dépourvu de charme, à la place solitaire sur laquelle se dresse l'église abandonnée, essayant toujours de soutenir le regard dédaigneux et courroucé du héros ; et parfois, je me suis alors faufilé précautionneusement hors de la pénombre de la nef, comme si je faisais moi aussi partie de la populace sur laquelle se darde son œil, la populace qui ne peut tenir fermement à une conviction, qui ne veut ni attendre ni faire confiance, et jubile dès qu'elle a retrouvé l'illusion que procure l'idole¹. » À l'automne 1913, Freud qui vient tout juste de terminer la quatrième partie du controversé *Totem et Tabou*, revient encore tous les jours, durant trois semaines, dans cette

¹ S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, « folio », 1985, p. 90.

église où il passe plusieurs heures, debout, devant la statue — la *stature* de Moïse devrait-on dire —, auscultant du regard la pose étrange du personnage, pour interroger, dira-t-il plus tard, non pas les « qualités formelles et techniques » de l'œuvre, mais le point d'étrangeté qui semble sourdre du fond énigmatique de la figure. Publié d'abord de façon anonyme, *Le Moïse de Michel-Ange* fut une manière de répondre à l'ambiguïté de la figure en cherchant à mettre au jour une causalité interne à la sculpture de Michel-Ange. Un corps mythique, fortement déterminé par la tradition biblique, semble arrêté sur sa propre ambiguïté, « opaque à notre entendement² ». Comme si la posture bizarrement torsadée du personnage, (le dessein des gestes et la position glissante des tables de la loi) devait donner à Freud la clé des mouvements contradictoires du personnage.

C'est qu'une telle ambiguïté est aussi affaire de regard. Cette image, l'image de ce Moïse, singulièrement « compliquée » par l'étonnante posture du personnage, il fallut l'ausculter, l'étudier, la mesurer, la dessiner, mais surtout, comme Freud l'explique lui-même, il fallut d'abord tenter de se dégager de « l'image visuelle de la statue » pour amorcer « une analyse des motifs du mouvement³ ». Le père et transmetteur de la loi vient-il à l'instant de s'asseoir après avoir reçu les tables, ou bien s'apprête-t-il à s'élancer en colère pour les briser à la vue d'un peuple éhonté? Ou encore n'est-ce pas l'instant précis *entre* ce moment et l'autre que l'artiste a voulu représenter?

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 112-113.

C'est que Freud fait moins une analyse de l'œuvre de Michel-Ange, que le texte ne vise un *procès du regard* — regard de Moïse et regard de l'analyste scrutant Moïse — où c'est le regard qui doit réinventer l'image en remontant vers les « motifs du mouvement » pour retrouver le récit biblique contenu en un instant précis qu'il s'agit de réécrire. Pourquoi? Parce que ce moment, dira Freud, n'est justement pas dans le Livre, sinon en retrait, sur une scène cachée, en marge de l'histoire ; « ce n'est donc pas le Moïse de la Bible », écrit Freud, « mais un tout autre Moïse⁴ ». Dès lors, savoir exactement ce que « représente » l'œuvre d'art, non pas simplement « Moïse », mais le moment même de *ce* Moïse, le Moïse *de Michel-Ange* qui deviendra peu à peu le Moïse *de Freud*, ce sera savoir ce par quoi l'œuvre déploie ses effets dans le champ du regard. Ce sera aussi dire, conséquemment, ce par quoi le Moïse de Michel-Ange *fait image* pour lui substituer un texte inédit, « Le Moïse de Michel-Ange », que Freud finit par confier à la publication en 1914. À la différence de son livre sur Léonard de Vinci, où Freud puisait les matériaux de l'analyse dans la biographie du personnage, c'est donc ici le regard qui interroge. « Une disposition rationaliste, écrit-il, ou peut-être analytique, regimbe alors en moi, refusant que je puisse être pris sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi⁵. »

Mais il y a plus, c'est que Freud, devant l'image de ce Moïse, « s'interprète lui-même⁶ » ; il ne cherche pas un sens caché, mais davantage ce qui *fixe*, dans

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ H. Castanet, *Entre mot et image, op. cit.*, 2006, p. 26.

l'espace même de son regard, un point de vérité quant au mystère de l'image. Car le mystère est bien celui d'un Moïse qui fait image et c'est cette image que Freud va tenter de désamorcer pour s'arracher à son emprise par un singulier travail du regard. Le regard « dédaigneux et courroucé » qui surplombe la populace impatiente où le promeneur se mêle, siège moins dans l'œuvre représentant Moïse que dans l'image même, pour Freud, d'un Moïse dans toute sa densité figurale, chargée d'autorité, là où cette image singulièrement présente, inévitablement actuelle, inéluctablement contemporaine, le regarde. Comme si l'image de ce Moïse était une image braquée sur lui, une image où siège un regard. Et c'est depuis la scène d'un fantasme — me voir vu par le regard de ce Moïse et soutenir son regard jusqu'à la fin de l'énigme — qu'il s'agit d'écrire pour répondre à ce regard par un savoir qui voit.

Cette ouverture sur la scène bien connue du Moïse de Michel-Ange, me permet, au terme de cette étude, une dernière remarque quant à l'image chez Genet. En effet, l'image de Hamza et sa mère, ne fut-elle pas en fin de compte pour Genet ce que Moïse fut pour Freud? Une image obsédante, détentrice d'un savoir sur les fins dernières d'un livre à écrire — le dernier? N'est-elle pas, cette image, comme l'a aussi éprouvé Freud alors qu'il rédigeait *L'homme Moïse*, une figure originaire, en retrait de l'histoire, et pourtant tirant à elle le fil de la question définitive, celle qui occupe l'écrivain à son dernier acte, alors qu'il se prépare à mourir? Pour peu que nous nous saisissions de cette hypothèse, je me permets cette comparaison, un peu inattendue peut-être, pour mieux dire ce qu'elle permet de mettre en perspective.

Dans *Les frères de Soledad*, dont Genet rédige la préface en juillet 1970, Georges Jackson écrivait : « À l'origine, il y a toujours la Mère ; la mienne m'aimait. Parce qu'elle m'aimait et parce qu'elle redoutait pour moi le destin de

tous les enfants mâles des mères esclaves, elle a tenté de me comprimer, de me cacher, de me refouler, de me tenir captif dans sa matrice. Les conflits et les contradictions qui me suivront jusqu'à la tombe ont commencé là, dans la matrice⁷. » À l'origine se dessine l'amour de la mère, matrice des conflits et des contradictions, mais aussi lieu immémorial d'une captivité originaire dont il s'agit de retrouver le sens. On a déjà souligné combien l'image spectrale de la Nativité ou de la Vierge Mère, venait nouer dans le dernier livre de Genet, le problème de la figurabilité de l'histoire, voire emporterait avec elle tout le champ de l'image comme lieu d'une visualité énigmatique de l'Origine et de la Fin de l'histoire, de la Mère, enfin, comme « dernière image du monde⁸ ». Cette image iconique, et selon moi plus chrétienne que coranique si l'on suit l'articulation de Genet⁹, le roman en fait le réceptacle d'une énigme. En effet, cette image-ombre de la Mère à l'Enfant se donne au sujet comme l'ombilic du sens. C'est un principe de filiation qui est contenu au lieu de l'image, alors que l'écrivain cherche à boucler le défaut d'origine sur une fable théologique¹⁰. « Le

⁷ G. Jackson, *Les frères de Soledad*, trad. de C. Roux, Paris, Gallimard, « Témoins », 1971, p. 32.

⁸ B. El Omari, « "La dernière image du monde" : ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens », *loc. cit.*

⁹ On lira en ce sens B. Sichère, « L'athéologie de Jean Genet », *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 1999, p. 129-199.

¹⁰ La valeur symbolique et théologique de l'image de la Nativité est d'autant plus surprenante dans *Un captif amoureux*, que Genet semblait vouloir auparavant la mettre à distance : « Même si le temps, que l'on dit historique — je veux dire celui qui s'écoule à partir d'un événement mythique et controversé nommé aussi Avènement — ne disparaît pas complètement de la conscience des spectateurs, un autre temps, que chaque spectateur vit pleinement, s'écoule alors, et n'ayant ni commencement ni fin, il fait sauter les conventions historiques nécessitées par la vie sociale, du coup il fait sauter aussi les conventions sociales et ce n'est pas au profit de n'importe quel désordre mais à celui d'une libération — l'événement dramatique étant suspendu, hors du temps

titre de mère de Dieu décerné à la Vierge oblige à se demander, l'ordre chronologique des parentés humaines correspondant au divin, par quels prodiges ou quelles mathématiques la mère vint après son Fils, mais précédant son propre Père. Ce titre et cet ordre de valeur sont moins mystérieux quand on songe à Hamza¹¹. » Or cette image, dit Genet, est un « sceau », un signe qui vaudrait à lui seul pour tout le reste, parce qu'il est lui-même ce qui reste de la Révolution, de l'Histoire, du livre de souvenir; éclairant du même coup la Révolution, tout en recouvrant le livre qui voudrait dire la Révolution. Enfin, elle s'impose ultimement comme énigme de l'écrivain face à sa propre légende. C'est pourquoi cette image n'est pas une image parmi tant d'autres, mais le lieu où se donne une énigme où le sujet est saisi, pointé, ponctué, comme sujet du regard. « Reverrai-je Hamza? Mais est-il nécessaire *pour moi* de le revoir? Sa mère devait être diaphane, presque invisible, devais-je *pour moi* voir d'elle davantage

historiquement compté, sur son propre temps dramatique —, c'est au profit d'une libération vertigineuse. L'Occident chrétien à force de ruses, fait ce qu'il peut pour engluer tous les peuples du monde, dans une ère qui aurait son origine en l'hypothétique Incarnation. Ce n'est donc pas autre chose que le "coup du calendrier", que l'Occident cherche à faire au monde entier [...] Il semblerait donc urgent de multiplier les "Avènements" à partir desquels des calendriers, sans rapport avec ceux qui s'imposent, impérialistement, puissent s'établir. Je pense même que n'importe quel événement, intime ou public, doit donner naissance à une multitude de calendriers, de façon à couler l'ère chrétienne et ce qui s'ensuit de ce temps compté à partir de la *Très Contestable Nativité*. » (J. Genet, *L'étrange mot d'...*, *op. cit.*, p. 10. Je souligne) Projet d'abord théâtral, puis finalement politique, puisque la révolution « noire », se distance enfin, écrit Genet, des « grandes prophéties judaïques » en se dépouillant de « tous les lambeaux presbytériens et bibliques », s'arrachant du même coup à « toutes références aux cyniques escamotages de l'entreprise et de l'emprise religieuses ». (J. Genet, « Introduction à *Les Frères de Soledad* » (juillet 1970), *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 66)

¹¹ J. Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 229.

que les ruines d'une vie? Elle et son fils, leur amour, mon amour pour eux ne *m'avaient-ils pas tout dit de moi*¹²? »

Les questions demeurent, mais l'image revient et se fixe une dernière fois à la dernière page du livre : « Tout ce que j'ai dit, écrit, se passa, mais pourquoi ce couple est-il tout ce qui me reste de *profond*, de la révolution palestinienne¹³? »

C'est qu'il est des images qui semblent nous chercher, tant elles insistent, tant elles ne cessent de revenir ou de faire appel : images obsédantes, chroniques, endémiques ou symptomatiques d'un regard captivé. Ce peut être un tableau, une photographie, une scène, une rencontre : une rencontre avec une photographie, un tableau : une rencontre avec une image. Pensons à cette patiente de Freud qui durant son analyse disait comment un jour elle est restée debout durant deux heures en contemplation devant la *Madone Sixtine*. Ce tableau, qui joua un rôle déterminant dans l'analyse, parce qu'il configurait tout un aspect du mystère de la féminité pour Dora, mystère de la Vierge-Mère, fut à la fois une réponse et une manifestation du mystère lui-même : le tableau « nommait » quelque chose, mais, en même temps, laissait Dora sans voix, muette et embarrassée : « Quand je lui demandai, écrit Freud, ce qui lui avait tant plu dans ce tableau, elle répondit d'une façon confuse. Enfin, elle dit : La Madone¹⁴. » Étrange réponse, à vrai dire, qui en nommant l'objet d'une

¹² *Ibid.*, p. 279.

¹³ *Ibid.*, p. 504.

¹⁴ S. Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) » (1905), *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R. Lœwenstein, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, p. 71.

fascination, semble le recouvrir tout en même temps ; étrange nomination qui semble *tout dire* et en même temps avouer que l'image de la Madone demeure le lieu d'un mystère inépuisable ; étrange savoir *qui sait quelque chose* de cette image, ou *par* cette image, mais demeure doublé de non-savoir, un savoir qui a la forme d'un mystère.

Il y a, en effet, dans ce seul exemple, quelque chose, dit Pierre Fédida, comme un « silence psychique de l'image » : « Le nom ne dénomme pas car il reste endormi dans la voix de la nuit du rêve. Et on comprend qu'une telle "image" ne se laisse pas défaire ou ne s'ouvre pas : elle est *plan frontal fixe* à une distance absolue¹⁵. » Plan frontal ou « miroir-écran », comme dit Fédida, et pourtant cette image, l'image de la Madone que contemple Dora, « recueillie et rêveuse¹⁶ », n'est pas totalement fermée. Elle semble close, comme image, mais elle est aussi entamée par les associations du sujet, comme si dans la chaîne des souvenirs, l'image se donnait aussi à lire dans le filet du langage.

Nous dirons que si cette image nous demeure énigmatique, elle est pourtant le lieu d'un savoir reconnu. Et en même temps elle nous laisse sans savoir, il suffit qu'elle se présente pour nous prendre (on dit parfois de ces images qu'elles nous « prennent », ou nous « ravissent »), comme si nous étions captifs de l'image. Façon de dire que l'image que nous voyons n'est ni tout à fait au-dehors, ni tout à fait au-dedans, ni radicalement étrangère, ni totalement

¹⁵ P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », *Le site de l'étranger*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychopathologie », 1995, p. 188.

¹⁶ S. Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 71

familière. C'est que quelque chose, en elle, du lieu de l'image, ne nous lâche pas, elle nous laisse sans répit, nous taraude, nous sollicite sans fin, jusqu'à ce que, dans son insistance, elle finisse par tracer en nous une sorte d'iconographie profonde. Aussi, il arrive que notre regard se rue droit au cœur de l'énigme dont l'image est le lieu : au plus profond du mystère qu'elle redessine en nous. L'image se défile, et en même temps elle s'impose, elle fuit, et en même temps elle revient, elle ne cesse de revenir. C'est un entêtement. Elle s'obstine, elle nous frappe, nous emplît la tête. Mais alors nous comprenons que nous sommes liés à cette image. Nous comprenons que si cette image nous en impose tant, c'est sans doute parce qu'elle se réfléchit en nous, sur une autre scène, un lieu étrangement lointain, et pourtant si proche, si intime, si familier, qui constitue *l'autre lieu* où nous atteignent les images. « On dirait qu'il existe, en effet, écrit Fédida, un *état de l'image* — peut-être un *état matriarcal* de l'image — qui caractérise en quelque sorte une condition autistique du mythe où les mots placés sous la domination des ombres ne peuvent prendre la moindre consistance de nomination¹⁷. » Car cette image que nous supposons dans son caractère énigmatique, est tout aussi bien le lieu du mystère de l'image que la clé d'une vérité qui nous échappe encore. Elle est, paradoxalement, une évidence mystérieuse, une énigme apodictique, à la fois lumineuse et chargée d'ombre, surgissante et fuyante, mais aussi le lieu matriciel des images comme il en serait de la Chôra chez Platon, à savoir un lieu d'émergence des images, « la mère de ce qui est venu à l'être¹⁸ », mais qui n'en garde rien, un peu comme l'écran de

¹⁷ P. Fédida, « Le langage à l'œuvre de la figure », *L'écrit du temps*, no 17, hiver 1988, p. 5.

¹⁸ *Timée* 49c-50a.

cinéma, au sens que nous lui avons donné ; un peu comme la mère chez Genet ou comme le trou.

Telle pourrait bien être la question incessante, interminable, devant ces images qui nous obsèdent parce qu'elles nous atteignent et nous déssaisissent dans leur effet de « présence¹⁹ ». Pensons aussi à la fameuse « Photographie du Jardin d'Hiver » qui occupe Roland Barthes dans toute la seconde partie de *La chambre claire*. Cette photo, qui représente la mère de l'écrivain, alors qu'elle avait tout juste cinq ans, nous renvoie, à travers le long commentaire qui en est fait, à ce statut particulier d'une image pas comme les autres, c'est-à-dire une image qui n'est pas comme les images quelconques que l'on regarde et que l'on trie sans trop s'arrêter. Celle-ci, au contraire, arrête le regard, elle fixe quelque chose en lui, elle le *ponctue*, dit Barthes. Et le regard ne peut que plonger à la recherche de ce qui le prend ainsi dans l'épaisseur de l'image et ce qui se présente en elle. Or cette image — la Photographie du Jardin d'Hiver — devient très vite, comme on le sait, le point d'aboutissement d'une recherche sur la photographie. Elle conjugue à la fois, un savoir sur l'image et tout en même temps une sorte de fascination muette qui fait dire : « "Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus"²⁰. »

¹⁹ C'est aussi ce que soulève Josée Leclerc qui interroge « l'effet de l'œuvre d'art » à partir de la prise en compte de la *Darstellung* freudienne, où quelque chose, comme il en est des images du rêve, « se présente, et qui n'appartient pas au registre de la représentation formelle. » (J. Leclerc, *Art et psychanalyse : pour une pensée de l'atteinte*, Montréal, XYZ, 2004, p. 144)

²⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980, p. 168.

Que peut bien impliquer pour le sujet du regard le statut de ce « mystère » tel que l'eût dit autrefois Gabriel Marcel, c'est-à-dire en un sens phénoménologique : « un problème qui empiète sur ses propres données, qui les envahit et se dépasse par là même comme simple problème²¹. » C'est cette consistance philosophique du mystère, donc au-delà de son acception religieuse, qui change notre rapport à la vérité, non comme une vérité qui nous dépasse, mais comme une vérité qui nous comprend, nous implique, dans un procès inépuisable. L'image, en effet, bien plus que d'être seulement énigmatique, semble fixer un point de vérité qui n'a d'autre moyen que l'image pour se dire visuellement, dans la texture du visible, dans l'épaisseur visuelle du sens : une image devient non plus seulement représentation de quelque chose, mais un espace de visualité où le regard s'interroge, se perd et se retrouve, s'enferme et se délivre, tout en même temps.

Inépuisable ambiguïté du lieu de l'image. Est-ce en moi ou au-dehors? Ce que je vois, ce que je rencontre dans l'image, n'est-ce pas d'abord le reflet d'une autre image en moi? Comme si cette image que je contemple était venue éveiller les traces affectives d'une mémoire plus ancienne qui ne cesse jamais, en fin de compte, de se *présenter*. Ou est-ce plutôt mon regard qui imprime dans l'image au-dehors cette charge affective qui me la révèle dans toute sa densité figurale? Bref, en quoi suis-je le lieu des effets de l'image et en quoi l'image que je vois est le lieu des effets de mon regard? Question infernale. On n'en sort jamais vraiment tout à fait — mais faut-il en sortir? Enfin, l'ambiguïté quant au lieu de

²¹ G. Marcel, *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Louvain, Nauwelaerts - Paris, Vrin, 1949, p. 57.

l'image, ne repose-t-elle pas sur la dimension proprement spéculaire de l'image, quand l'image n'est jamais ni complètement au-dehors, ni complètement à l'intérieur, mais qu'elle résulte du tressage de l'un dans l'autre, de leur « empiètement » dirait Gabriel Marcel?

Sujet et objet sont ensembles les matériaux du mystère où il y a toujours plus à penser du lieu de l'image, parce que je suis moi-même l'épaisseur de l'image où je m'enfonce dans ce que je vois devant moi.

L'image qui m'obsède est un *écran-miroir*, une *image-écran*, où je sais et où je ne sais pas à quel degré j'en suis spectateur et de quelle façon je présume y avoir un rôle. Tel serait, me semble-t-il la question dernière qui s'impose à Genet devant l'image de la Mère à l'Enfant. Et c'est bien pourquoi cette image, est beaucoup plus qu'un problème que je trouve « tout entier devant moi », mais « quelque chose en quoi je suis moi-même engagé²². » Une image tout simplement, dans sa singularité énigmatique, alors que malgré l'énigme et le mystère, malgré « l'ombre enfouie dans la profondeur » comme disait Mallarmé²³, elle s'impose avec la force de l'évidence. Elle n'est donc pas, non plus, totalement un écran opaque, la frontière imparable de ce qu'on ne peut voir : parce que l'image est tout autant l'évidence d'une vérité qui aveugle que l'évidence du mystère qui pousse à voir.

²² G. Marcel, *Être et avoir* (1935), Paris, Éditions Universitaires, « Philosophie européenne », 1991, p. 83.

²³ S Mallarmé, « Un coup de dés », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 461.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Jean Genet

Le baigneur, Lyon, L'Arbalète, 1994, 248 p.

Un captif amoureux, Paris, Gallimard, 1986, 503 p.

Elle, Lyon/Decines, L'Arbalète/M. Barbezat, 1989, 84 p.

L'ennemi déclaré : Textes et entretiens, Paris, Gallimard, 1991, 425 p.

— « *J. G. cherche, ou recherche...* », 1970.

— « Entretien avec Madeleine Gobeil », janvier 1964.

— « Les Maîtresses de Lénine », 30 mai 1968.

— « Les Pâtres du désordre », mars 1969.

— « Français, encore un effort! », 24 février 1970.

— « *Il me paraît indécent de parler de moi...* », 10 mars 1970.

— « Lettre aux Intellectuels américains », 18 mars 1970.

— « May Day Speech », 1^{er} mai 1970.

— « Entretien avec Michèle Manceaux », 10 mai 1970.

— « Introduction à *Les Frères de Soledad* », juillet 1970.

— « Angela et ses frères », 31 août 1970.

— « Angela Davis est entre vos pattes », 16 octobre 1970.

— « Pour George Jackson », mars 1971.

— « Les Palestiniens », mai 1971.

— « Le Rouge et le Noir », août 1971.

— « Après l'assassinat », août 1971.

— « L'Amérique a peur », août 1971.

— « Préface à *L'assassinat de George Jackson* », 10 novembre 1971.

- « Faites connaissance avec les Guaranis », 2 juin 1972.
- « Sur deux ou trois livres dont personne n'a jamais parlé », 2 mai 1974.
- « Quand "le pire est toujours sûr" », mai 1974.
- « Mourir sous Giscard d'Estaing », 11 mai 1974.
- « Et pourquoi pas la sottise en bretelles? », 25 mai 1974.
- « Les Femmes de Djebel Hussein », 1^{er} juillet 1974.
- « Entretien avec Hubert Fichte », 19-21 décembre 1975.
- « Près d'Ajloun », octobre-novembre 1970 et 1977.
- « La Ténacité des Noirs américains », 16 avril 1977.
- « Cathédrale de Chartres — "Vue cavalière" », 30 juin 1977.
- « Violence et brutalité », septembre 1977.
- « Entretien avec Tahar Ben Jelloun », novembre 1979.
- « *Les Frères Karamazov* », 1981.
- « Entretien avec Antoine Bourseiller », été 1981.
- « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech », 25 janvier 1982
- « Quatre heures à Chatila », septembre-octobre 1982.
- « N° de matricule 1155 », 1^{er} mars 1983.
- « Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada », 6-7 décembre 1983.
- « Entretien avec Nigel Williams », été 1985.
- « Les Membres de l'Assemblée », août 1968.
- « Un Salut aux cent mille étoiles », septembre 1968.

Fragments... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, 107 p.

- *'adame Miroir*, 1948.
- *Lettre à Léonor Fini*, 1950.
- *Jean Cocteau*, 1950.
- *Fragments...*, 1954.
- *Lettre à Jean-Jacques Pauvert*, 1954.

Journal du voleur, Paris, Gallimard, 1949, 286 p.

Lettres à Olga et Marc Barbezat, Lyon, L'Arbalète, 1988, 269 p.

Œuvres complètes, vol. II, Paris, Gallimard, 1951, 476 p.

- *Notre-Dame-des-Fleurs*, 1944.
- *Le condamné à mort*, 1942.
- *Miracle de la rose*, 1946.
- *Un chant d'amour*, 1948.

Œuvres complètes, vol. III, Paris, Gallimard, 1953, 350 p.

- *Pompes funèbres*, 1947.
- *Le pêcheur du Suquet*, 1948.
- *Querelle de Brest*, 1947.

Œuvres complètes, vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, 276 p.

- *L'étrange mot d'...*, 1967.
- *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, 1967.
- *Le balcon*, 1956.
- *Les bonnes*, 1947.
- *Lettres à Roger Blin*, 1967.
- *Comment jouer « Les bonnes »*, 1963.
- *Comment jouer « Le balcon »*, 1962.

Œuvres complètes, vol. V, Paris, Gallimard, 1979, 393 p.

- *Le funambule*, 1958.
- *Le secret de Rembrandt*, 1958.
- *L'atelier d'Alberto Giacometti*, 1957.
- *Les nègres*, 1958.
- *Les paravents*, 1961.
- *L'enfant criminel*, 1949.

« Les palestiniens », trad. V. Cadet et J. Hankins, *Genet à Chatila*, textes réunis par J. Hankins, Paris, Solin, « Babel », 1992, p. 99-168.

Théâtre complet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1463 p.

2. *Sur Jean Genet : ouvrages et articles consultés.*

- ANDRÉ, Serge, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1993, p. 208-251.
- ANDRÉ D'ASCIANO, Jean-Luc, *Petite mystique de Jean Genet*, Paris, L'œil d'or, « essais & entretiens », 2007, 261 p.
- _____, « Genet, Rembrandt, Giacometti, le corps sacré, la voix de Dieu, le nom des hommes », *Ligeia*, no 29-30-31-32, octobre 1999/juin 2000, p. 149-160.
- BARBARO, Fabrice, « Les idoles et la distance », *Cahiers du cinéma*, n° 435, septembre 1990, p. 74-75.
- BATAILLE, Georges, « Genet », *La littérature et le mal* (1957), *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 169-316.
- BELLITY PESKINE, Lynda et Albert DICHY (dir. pub.), *La bataille des paravents*, Paris, Institut mémoires de l'édition contemporaine, « Empreintes », 1991, 95 p.
- BERGEN, Véronique, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck Université, « Culture et communication », 1993, 429 p.
- BICKEL, Gisèle A. Child, *Jean Genet : criminalité et transcendance*, Saratoga (Californie), Anma Libri, « Stanford French and Italian studies », 1987, 138 p.
- BIZET, François, *Une communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 436 p.
- BLIN, Roger et Lynda BELLITY PESKINE, *Roger Blin : souvenirs et propos*, Paris, Gallimard, 1986, 330 p.
- BOUGON, Patrice, « Un captif amoureux », *L'Infini*, n° 22, 1988, p. 109-126.
- BOUGON, Patrice et Jean-Michel RABATÉ, « Genet et la politique », *Études françaises*, vol. 31, n° 3, hiver 1995-1996, p. 103-110.
- CASARES, Maria, « Maria Casares », *Masques*, n° 12, hiver 1981-1982, p. 30-33.

- CASTANET, Hervé, « Jean Genet : Le trou du regard », *Le Regard à la Lettre*, Paris, Anthropos, 1996, p. 80-100.
- _____, « Jean Genet romancier : Politique, symptôme et écriture », *Entre mot et image*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2006, p. 205-221.
- CHEVALLIER, Yves, *En voilà du propre! : Jean Genet et Les Bonnes*, Paris, L'Harmattan, 1998, 166 p.
- CLICHE, Anne Éline, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la Chose », *Dire le livre*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1998, p. 153-193.
- CORVIN, Michel, « Genet, teólogo », *Cuadernos El Público*, vol. 41, octobre 1989, p. 67-71.
- DANEY, Serge, « Un chant d'amour (Genet) », *Cahiers du cinéma*, n° 264, février 1976, p. 60.
- DAVIRON, Caroline, *Elles : les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 2008, 321 p.
- DE CECCATTY, René, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, n° 714, novembre 2006, p. 895-911.
- DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, 291 p.
- DICHY, Albert, « Jean Genet : La prison imaginaire », *Magazine littéraire*, n° 247, novembre 1987, p. 39-41.
- DICHY, Albert et Pascal FOUCHÉ, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1988, 294 p.
- DORT, Bernard, « Jean Genet ou le combat avec le théâtre » (1967), *Théâtre réel*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 173-189.
- DREYER, Sylvain, « L'antisémitisme en question », *Esprit*, n° 12, 2004, p. 191-201.
- EDDÉ, Dominique, *Le crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007, 141 p.

- EL OMARI, Basma, « "La dernière image du monde" : ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 129-146.
- FREDETTE, Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, XYZ, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « Théorie et littérature », 2001, 191 p.
- GILES, Jane, *Un chant d'amour : Le cinéma de Jean Genet* (1991), trad. F. Michaud, Paris, Macula, 1993, 158 p.
- GRANIER DE CASSAGNAC, Serge, « L'image, Jean Genet, le dévoilement », *Analyse Freudienne Presse : Nouvelle écriture du fantasme II*, n° 10, 2005, p. 135-141.
- HANKINS, Jérôme (*et al.*), *Genet à Chatila*, Paris, Solin, « Babel », 1992, 197 p.
- HANRAHAN, Mairéad, *Lire Genet : une poétique de la différence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Espace littéraire », 1997, 236 p.
- HERVIC, Élisabeth, « L'espace des *Paravents*, espace d'un mystère », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 35, n° 2, p. 251-266.
- HUBERT, Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, « Esthétique », 1996, 207 p.
- JABLONKA, Ivan, *Les vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, « XX^e siècle », 2004, 433 p.
- KHELIL, Hédi, *Jean Genet : Arabes, Noirs et Palestiniens dans son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, 249 p.
- KNAPP, Bettina, « Entretien avec Roger Blin », *Obliques*, n° 2, 1972, p. 39-43.
- KOLTÈS, Bernard-Marie et François REGNAULT, *La famille des Orties : esquisse et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, Nanterre, Nanterre-Amandiers, 1983, 79 p.
- LANCE, Daniel, « De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *Ligeia*, no 40-41-42-43-44, octobre 2002/juin 2003,
- LAROCHE, Hadrien, *Le dernier Genet*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997, 326 p.

- LUCEY, Michael, « Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs* : Fantasy and Sexual Identity », *Yale French Studies*, n° 91, 1997, p. 80-102.
- LUSSIER, Alexis, « Jean Genet, l'écran du désir », *Trafic*, n° 58, 2006, p. 43-52.
- MALGORN, Arnaud, *Jean Genet*, Lyon, La manufacture, « Qui êtes vous? », 1988, 189 p.
- MARCHAND, Alain Bernard, *Genet le joueur impénitent*, Montréal, Les herbes rouges, « Essai », 1997, 234 p.
- MARTY, Éric, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2003, 265 p.
- _____, « Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre », *Critique*, n° 671, avril 2003, p. 252-265.
- _____, *Jean Genet, post scriptum*, Paris, Verdier, 2006, 128 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine, « La transmission immaculée », *Protée*, vol. 20, n° 1, hiver, 1992, p. 38-42.
- MCMAHON, Joseph H., *The imagination of Jean Genet*, New Haven, Yale University Press, « Yale romanic studies », 1963, 273 p.
- MERLET, Alain, « Jean Genet : de l'abjection au pire », *Quarto/École de la cause freudienne*, n° 55, 1994, p. 28-34.
- MICHAUD, Philippe-Alain, « Champs d'amour », publié dans Jane Giles, *Un chant d'amour : Le cinéma de Jean Genet* (1991), trad. F. Michaud, Paris, Macula, 1993, p. 91-110.
- MILLOT, Catherine, « Le grand écart », *Gide, Genet, Mishima*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 1996, p. 81-123.
- MISHIMA, Yukio, « Sur Jean Genet », trad. P. Polak, *Magazine littéraire*, n° 169, février 1981, p. 37-40.
- MORALY, Jean-Bernard, *Jean Genet : la vie écrite*, Paris, La différence, 1988, 355 p.
- _____, « Les cinq vies de Jean Genet », *Les nègres au Port de la Lune : Genet et les différences*, Bordeaux, C.D.N., Paris, La Différence, 1988, p. 13-55.

- NEUTRES, Jérôme, *Genet sur les routes du sud*, Paris, Arthème Fayard, 2002, 353 p.
- OSWALD, Laura, *Jean Genet and the Semiotics of Performance*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 169 p.
- RABATÉ, Jean-Michel, « La position du Franc-tireur », *L'Esprit Créateur*, vol. 35, n° 1, printemps 1995, 30-39.
- READ, Barbara et Ian BIRCHALL (et. al.), *Flowers and revolution : a collection of writings on Jean Genet*, Londres, Middlesex University Press, 1997, 209 p.
- REDONNET, Marie, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Grasset, 2000, 331 p.
- _____, « Jean Genet et la politique », *Genet*, Tours, Farrago-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 223-230.
- RUNNING-JOHNSON, Cynthia, « Reading Life Signs in Jean Genet's "Atelier d'Alberto Giacometti" and "Ce qui est resté d'un Rembrandt..." », *L'Esprit Créateur*, vol. 35, no 1, printemps 1995, p. 20-29.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, 578 p.
- SENTEIN, François, *Nouvelles minutes d'un libertin, 1942-1943*, Paris, Le Promeneur, 2000, 466 p.
- SICHÈRE, Bernard, « L'athéologie de Jean Genet », *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 1999, p. 129-199.
- UHRY, Ghyslain, « "Il faut montrer ne pas dire". Interview de Ghyslain Uhry », *Les nègres au Port de la Lune : Genet et les différences*, Bordeaux, C.D.N., Paris, La Différence, 1988, p. 229-233.
- _____, « Une saison fragile : autour d'un projet », *Genet*, Tours, Farrago-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 209-214.
- VIDERMAN, Serge, « La plaie et le couteau : L'écriture ambiguë de Jean Genet », *Revue française de psychanalyse*, vol. 38, janvier-février 1974, p. 137-151.
- WHITE, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, « Bibliographie », 1993, 685 p.

3. Psychanalyse

BERNARD, David, « Les objets de la honte », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 75, 2007, p. 215-226.

CASTANET, Hervé, *La Perversion*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse », 1999, 194 p.

_____, *Entre mot et image*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2006, 239 p.

DIDIER-WEILL, Alain et Françoise BÉTOURNÉ, « Temps fini, temps indéfini, temps infini », *Esquisses psychanalytiques : psychanalyse et théâtre*, hors série n° 2, Septembre 1992, p. 91-102.

FÉDIDA, Pierre, « Le langage à l'œuvre de la figure », *L'écrit du temps*, n° 17, hiver 1988, p. 3-8.

_____, *Le site de l'étranger : la situation psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychopathologie », 1995, 311 p.

_____, « Théorie des lieux », *Psychanalyse à l'université*, vol. 14, n° 53, janvier 1989, p. 3-15.

FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R. Lœwenstein, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, 422 p.

_____, « Construction dans l'analyse » (1937), *Résultats, idées, problèmes*, vol. II, 1921-1938, trad. J. Laplanche (*et al.*), Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1985, p. 269-281.

_____, *Essais de psychanalyse* (1915, 1920, 1921 et 1923), trad. A. Bourguignon (*et al.*), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981, 277 p.

_____, *Métapsychologie* (1915-1917), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « folio », 1968, 185 p.

_____, « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, « folio », 1985, p. 83-125.

_____, *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, 306 p.

- _____, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), trad. B. Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, « folio », 1962, 182 p.
- _____, *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche (*et al.*), Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, 159 p.
- GRANOFF, Wladimir, *Le désir d'analyse*, Paris, Flammarion, « Champ », 2004, 296 p.
- JULIEN, Philippe, *Psychose, perversion, névrose : la lecture de Lacan*, Ramonville Saint-Agne, Éres, « Point hors ligne », 2000, 190 p.
- KAUFMAN, Pierre (*et al.*), *L'apport freudien : éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, dir. pub. P. Kaufman, Paris, Bordas, 1993, 635 p.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1966, 923 p.
- _____, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaque de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 68-69.
- _____, *Le Séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1975, 315 p.
- _____, *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1978, 374 p.
- _____, *Le Séminaire, livre IV. La relation d'objet*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1994, 434 p.
- _____, *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1998, 517 p.
- _____, *Le Séminaire, livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2001, 468 p.
- _____, *Le Séminaire, livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2004, p. 389.
- _____, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1973, 253 p.
- _____, *Le Séminaire, livre XIV. La logique du fantasme*, inédit ronéotypé.

- _____, *Le Séminaire, livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1991, 245 p.
- LACOSTE, Patrick, *Brèches du regard*, Paris, Circé, « Circé/poche 22 », 1998, 286 p.
- _____, *L'étrange cas du Professeur M. : psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990, 320 p.
- LECLAIRE, Serge, *Démasquer le réel : un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1971, p. 187 p.
- LECLERC, Josée, *Art et psychanalyse : pour une pensée de l'atteinte*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 2004, 158 p.
- LEWIN, Bertram D., « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 5, printemps 1972, p. 211-223.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1969, 321 p.
- QUINET, Antonio, *Le plus de regard : destins de la pulsion scopique*, Paris, Éd. du champ lacanien, « In Progress », 2003, 344 p.
- SAFOUAN, Moustapha, *Études sur l'œdipe : introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1974, 212 p.

4. Bibliographie complémentaire

- ARISTOTE, *De l'âme*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1934 (2003 pour la nouvelle édition), 236 p.
- AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1989, 278 p.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.
- _____, *La chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980, 192 p.
- _____, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points », 1973, 105 p.

- BATAILLE, Georges, « Le bas matérialisme et la gnose » (1930), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 220-226.
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978, 173 p.
- BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, 133 p.
- _____, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, 75 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, 351 p.
- BIRO, Adam et René PASSERON (dir. pub.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, « Les grands dictionnaires », 1982, 464 p.
- BOUCRIS, Luc, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, 320 p.
- CLICHE, Anne Éline, *Comédies. L'Autre Scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1995, 167 p.
- _____, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1992, 214 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, p. 97-103.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992, 208 p.
- _____, *Devant l'image*, Paris, Minuit, « Critique », 1990, 332 p.
- _____, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007, 408 p.
- EISENSTEIN, S. M., *Cinématisme*, trad. A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, « Textes », 1980, 311 p.
- _____, *Mémoires/3 Œuvres/6*, trad. J. Aumont, M. Bokanowski et C. Ibrahimoff, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1985, 245 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1994, 255 p.

- FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes » (1977), *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 237-253
- JACKSON, George, *Les Frères de Soledad* (1970), trad. C. Roux, Paris, Gallimard, « Témoins », 1971, 230 p.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1977, 537 p.
- LASCAULT, Gilbert, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1979, 398 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1945, 1659 p.
- MARCEL, Gabriel, *Être et avoir* (1935), Paris, Éditions Universitaires, « Philosophie européenne », 1991, 192 p.
- _____, *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Louvain, Nauwelaerts / Paris, Vrin, « Philosophes contemporains », 1949, 91 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard, « folioplus-philosophie », 2006, 155 p.
- _____, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, 360 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, 370 p.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Sketches*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, 250 p.
- MITRY, Jean, *Le cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, 309 p.
- PAVIS, Patrice, « Film est un film », *Protée*, vol. 19, n° 3, automne 1991, p. 66-71.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978, 262 p.
- PLATON, *Timée-Critias* (1992), trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2001, 450 p.
- RABATÉ, Jean-Michel, « Film de Beckett : l'hypoténuse de l'œil », *La pénultième est morte*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 177-187.

- REGNAULT, François, *Théâtre — Équinoxes : écrits sur le théâtre 1*, Paris, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 2001, 326 p.
- REY, Alain (dir. pub.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2004, 3 vol.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1943, 675 p.
- SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980, 231 p.
- SIMON, Gérard, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, « Des travaux », 1988, 210 p.
- SOLLERS, Philippe, « Le trou de la Vierge », *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, « folio », 2003, p. 935-947.