

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMMUNAUTÉ CARCÉRALE DE JEAN GENET : PUISSANCE DU COMMUN
ET EXPOSITION DES SINGULARITÉS DANS *NOTRE-DAME-DES-FLEURS* (1944) ET
MIRACLE DE LA ROSE (1946)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAMILLE TOFFOLI

MAI 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur, Jean-François Hamel, pour sa grande générosité et sa rigueur intellectuelle qui font de lui un directeur exceptionnel. Tout au long de ma maîtrise, ses encouragements et ses conseils avisés m'ont aidé à persévérer dans mes recherches et à approfondir mes réflexions. Je le remercie pour sa solidarité – qualité rare dans le monde universitaire – que j'ai toujours sentie sincère.

Merci aux ami.e.s qui, à différents moments, ont su apaiser mes angoisses et m'ont incitée à me changer les idées quand j'en avais besoin. Mentions spéciales à Virginie Fournier pour les pauses café salutaires et à Soline Asselin pour sa relecture minutieuse. Je remercie Laurence Côté-Fournier, incroyable madame avec qui j'ai eu la chance de partager quelques mètres carrés pendant la plus grande partie de la rédaction, pour sa présence inspirante et sa qualité d'écoute hors du commun. Merci à Sandrine Bourget-Lapointe, ma complice de tous les projets, pour les longues conversations, les séances de travail et les mots doux pleins d'émoticônes.

Merci à mes parents, France Levesque et Roberto Toffoli, qui m'ont toujours encouragée à investir ma passion pour la littérature.

Enfin, je remercie Jean-Philippe Boudreau pour son amour et sa confiance indéfectibles. Pour toutes ses attentions, petites et grandes, des repas cuisinés à ses précieuses relectures, je lui suis infiniment reconnaissante.

Ce mémoire a bénéficié du soutien du CRSH et du FRQSC, et n'aurait peut-être jamais existé sans les interventions abusives du Service de police de la Ville de Toronto lors des manifestations autour du sommet du G20 en 2010. Les quelques jours passés derrière les barreaux en compagnie d'autres militantes auront au moins eu pour effet d'éveiller mon intérêt pour l'univers carcéral.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I COMMUNAUTÉ ET ÉCRITURE : EXPOSER LE COMMUN AU- DELÀ DE SA DIMENSION IDENTITAIRE	9
1.1 La communauté inavouable de Blanchot	13
1.1.1 Une communauté sans essence ni identité	13
1.1.2 Communication sans communion et effacement du sujet	16
1.1.3 Écrire la communauté	17
1.2 La communauté désœuvrée de Nancy : exposition de l'être-avec	19
1.2.1 Ontologie de l'être-avec et représentations	19
1.2.2 La comparution	21
1.2.3 La littérature et l'interruption du mythe	23
1.3 La communauté qui vient d'Agamben	25
1.3.1 La singularité quelconque et le langage	25
1.3.2 Art, corps et désœuvrement	29
1.4. Didi-Huberman et la communauté exposée	30
1.4.1 Montage et lyrisme documentaire	33
1.4.2 Formes de la comparution : séries de portraits et portraits de groupes	35
1.4.3 Cadrage et exposition des singularités	36
CHAPITRE II ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE L'EFFACEMENT DU SUJET : DÉPERSONNALISATION, MOBILITÉ ET OPACITÉ DES IDENTITÉS	41
2.1 Dépersonnalisation et répétition	44
2.2 Pseudonymes et jeux d'identifications	52
2.3 Narration et pseudonymie	57
2.4 Éthique du clair-obscur	63
CHAPITRE III COMPARUTION DES MARGINAUX : SURVIVANCES, IMITATIONS, ET CONSTRUCTION D'UN « ORDRE SANS BUT »	70

3.1 Survivances et exposition des singularités.....	72
3.2 Corps singuliers-pluriels : souveraineté du geste et mimétisme	80
3.3 Théatralisation des rituels et associations éphémères	87
3.4 Réappropriations de l'espace carcéral.....	90
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	106

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) et *Miracle de la rose* (1946) de Jean Genet, deux romans publiés au début de la carrière de l'auteur et dont l'univers fictionnel est inspiré de ses nombreux séjours en prison. L'analyse porte plus spécifiquement sur les représentations de la communauté qui s'y déploient, et vise à dégager la dimension politique de celles-ci. Les œuvres de Genet sont mises en dialogue avec une série de textes philosophiques publiés entre les années 1980 et aujourd'hui qui cherchent à repenser la notion même de communauté en définissant un sens du commun qui existerait au-delà du principe d'unité identitaire ou politique. Le premier chapitre propose une synthèse théorique à partir de trois principaux essais : *La communauté inavouable* (1983) de Maurice Blanchot, *La communauté désœuvrée* (1982) de Jean-Luc Nancy et *La communauté qui vient* de Giorgio Agamben (1990), auxquels s'ajoute un corpus de textes complémentaires qui s'étend des premiers essais de Blanchot (« La littérature et le droit à la mort », 1949) jusqu'aux dernières publications de Nancy (*La Communauté désavouée*, 2014). Cette synthèse vise à dégager les conceptions des rapports entre littérature et communauté que développent ces trois philosophes, et convoque en conclusion les récents travaux du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman (*Survivance des lucioles*, 2009 ; *Peuples exposés, peuples figurants*, 2012). Ce parcours théorique permet de mettre en lumière un certain nombre de notions à partir desquelles sont analysés les romans de Genet. Le deuxième chapitre s'intéresse aux motifs de dépersonnalisation qui sont à l'œuvre dans ceux-ci, et montre comment ces processus « d'effacement du sujet » permettent l'émergence de nouvelles formes de commun. Le troisième chapitre interroge les procédés par lesquels se construisent des identités collectives mouvantes et éphémères qui peuvent se lire comme des modes de résistance dans le contexte de l'univers carcéral.

MOTS-CLÉS : Littérature française du XX^e siècle, communauté, imaginaire carcéral, politiques de la littérature, théories esthétiques.

INTRODUCTION

Considérée comme l'une des plus importantes de la littérature française du XX^e siècle, l'œuvre de Jean Genet a connu un nombre important de lectures et de réactualisations qui permettent d'envisager la complexité et la multiplicité des rapports qu'entretient cette production romanesque, théâtrale, poétique et essayistique avec le politique. Publié moins de dix ans après la parution officielle de *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943), le *Saint Genet, comédien et martyr* (1952) de Sartre, qui fait office de préface aux œuvres complètes de Genet¹, est considérée comme la première analyse substantielle de ses textes et marque le début de sa consécration dans le champ littéraire français. Sartre s'intéresse autant aux romans qu'à la biographie de l'auteur ; il est fasciné par la capacité de ce dernier à se réapproprier librement les identités – de voleur, d'homosexuel, de marginal – qui lui ont été attribuées dès sa jeunesse. Selon Sartre, la littérature représente pour Genet un moyen de « se produire » lui-même comme sujet, un acte de délivrance par lequel « ce possédé se rend un peu plus maître du démon qui le possède². » Bien que l'approche de cette « psychanalyse existentielle » n'ait cessé d'être contestée depuis, la lecture sartrienne a longtemps fait autorité.

Or l'émergence des théories postcoloniales et l'essor des politiques identitaires quelques décennies plus tard donneront lieu à de nouvelles interprétations qui renouvelleront la tradition critique autour de son œuvre. Avec la pièce *Les Nègres* (1955), puis *Les Paravents* (1958), Genet dénonçait, comme plusieurs intellectuels de l'époque, le colonialisme français ; il apparaît ainsi aux yeux de certains critiques contemporains comme un « théoricien de la race³

¹ En 1951, lorsque Gallimard entreprend de publier les œuvres complètes de Genet, Sartre, qui était à l'époque un grand admirateur et proche ami de l'écrivain, accepte d'en signer la préface. Or le « commentaire » qu'il rédige finira par totaliser plusieurs centaines de pages, et constitue à lui seul le premier tome des œuvres complètes.

² Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 501.

³ Frieda Ekotto, « Jean Genet penseur de la négritude », dans Eden Viana-Martin et Alexis Lussier (dir.), *Jean Genet. Lectures en héritage*, Bandol, Vallongues, 2011, p. 137. Ekotto mentionne toutefois

», instigateur d'un discours original sur le racisme et la marginalité. À partir de la fin des années 1970, ses textes – plus particulièrement ses premiers romans – font l'objet de plusieurs analyses dans le champ des *gay studies*⁴. Son œuvre romanesque connaît également un regain d'intérêt avec le développement des *gender studies* et des théories *queer*, dès les années 1990, qui permettent de porter un éclairage nouveau sur la question des identités sexuées, l'une des thématiques centrales de ses romans. La critique *queer* de Genet⁵ s'intéresse à la composition particulière de ses personnages de travestis et de jeunes homosexuels, dans laquelle elle concevra, bien plus qu'une simple inversion binaire du féminin et du masculin, l'expression d'une fluidité de genre, d'une capacité à se transformer, à passer d'une identité à une autre.

Les positions idéologiques ambiguës de Genet nourrissent par ailleurs de nombreux débats et polémiques. L'« emballement » autour de sa figure fonctionne, selon Sylvain Dreyer, comme « un révélateur du malaise de la société française⁶ ». Parce qu'elle aborde de manière parfois provocatrice sans nécessairement prendre parti des enjeux sociaux épineux – le racisme, le colonialisme, l'homosexualité – cette œuvre a démontré à maintes reprises son potentiel de dissensus et sa capacité à alimenter des controverses qui en dépassent largement le contenu. Pensons au cas du roman *Pompes funèbres* (1948), mettant en scène la fascination et l'attraction sexuelle d'un jeune milicien pour un officier nazi pendant l'Occupation, qui se mérite à l'époque de sa publication des accusations d'antisémitisme. Le « dernier Genet » – période qui va de la fin des années 1960 jusqu'à sa mort en 1986, marquée par son engagement auprès des

la réception mitigée des *Nègres* aux États-Unis. Cette pièce connaît un très grand succès auprès du public afro-américain, mais soulève certaines critiques parmi l'intelligentsia noire, notamment en raison de la posture ambiguë de Genet : celle d'un Blanc qui écrit sur la condition des Noirs en reprenant, bien que de manière ironique, l'appellation hautement discriminatoire de « nègres ».

⁴ Pour ne nommer que ces quelques études : Leo Bersiani, *A Future of Astyanax : Character and Desire in Literature*, Boston, Little, Brown & Company, 1976 ; Renaud Camus, *Chroniques achriennes*, Paris, Hachette, 1984 ; Christopher Robinson, *Scandal in the Ink : Male and Female Homosexuality in Twentieth Century French Literature*, London/New York, Continuum, 1995.

⁵ Pour ne mentionner encore une fois que quelques exemples : Barbara E. Bullock et Denis M. Provencher, « The linguistic representation of femininity and masculinity in Jean Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs* », *French Cultural Studies*, vol. 12, no 134, Janvier 2001, p. 43-58 ; Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries : New Readings of Jean Genet*, Newark, University of Delaware Press, 2003 ; David Andrew Jones, *Blurring Categories of Identity in Contemporary French Literature. Jean Genet's Subversive Discourse*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2007.

⁶ Sylvain Dreyer, « Une blessure encore à vif : l'héritage du dernier Genet », dans Eden Viana-Martin et Alexis Lussier (dir.), *Jean Genet. Lectures en héritage*, op. cit., p. 117.

Black Panthers et des militants palestiniens – soulève également de nombreux débats. Les textes de cette époque – une série d’articles et d’allocutions à saveur politique rassemblés pour la plupart dans *L’Ennemi déclaré* (1991) ainsi que son roman posthume *Un captif amoureux* (1986) – sèment la controverse. On reproche à l’auteur sa complaisance à l’égard du terrorisme d’extrême gauche et son appui à des groupes qui défendent le recours à une violence révolutionnaire, par exemple les *feddayins* en Palestine, ou la Fraction armée rouge, en Allemagne, dont il préface un recueil de textes de prison en 1977⁷. La critique des politiques israéliennes que laissent transparaître des textes comme *Un captif amoureux* ou « Quatre heures à Chatila⁸ » lui valent également de nouvelles accusations d’antisémitisme⁹.

Ce bref survol des lectures politiques de Genet, s’il ne représente qu’un portrait fragmentaire d’une importante tradition critique, laisse envisager les possibilités d’interprétation qu’offre une œuvre dont la réception a suivi l’évolution de la pensée politique pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Difficilement rattachable à un courant ou à un mouvement idéologique précis, l’œuvre de Genet engage une réflexion vaste, bien que rarement articulée de manière explicite et univoque, autour de la question du pouvoir et de ses différentes manifestations. Elle permet en ce sens de tisser une pluralité de liens qui incitent à envisager diverses formes de résistances politiques. Dans un article récent, Benoît Denis s’intéresse aux dynamiques récurrentes qui permettent d’envisager une certaine continuité dans ce parcours particulier qui s’amorce, dans les années 1940, avec une production romanesque où prédominent les thématiques du fantasme, de l’homosexualité et de la délinquance, pour mener vers une écriture plus explicitement engagée qui se porte à la défense des peuples opprimés. Il cherche à identifier des points de jonction entre le « premier » et le « dernier » Genet, entre les « proses autofictionnelles [...] dans lesquelles l’auteur explore de façon

⁷ *Textes des prisonniers de la Fraction armée rouge et dernières lettres d’Ulrike Meinhof*, Paris, Maspero, 1977.

⁸ Dans ce témoignage publié pour la première fois dans la *Revue d’études palestiniennes*, Genet raconte son passage dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila, au Liban, juste après le massacre perpétré par l’armée phalangiste, en 1982.

⁹ Par exemple, Éric Marty associe, dans ses essais *Bref séjour à Jérusalem* (2003) puis *Jean Genet : Post-Scriptum* (2006), la solidarité de Genet envers le peuple palestinien à un « antisémitisme métaphysique ». Cette analyse suscite de vives réactions de la part de plusieurs autres critiques qui refusent de lire chez Genet – figure associée au militantisme de gauche et à l’engagement – les traces d’une quelconque forme de discrimination.

« systématique les potentialités subversives attachées à une position d'asocialité radicale » et la « dimension révolutionnaire, [la] perspective collective de transformation sociale radicale¹⁰ » que traduisent *Un captif amoureux* et ses écrits politiques. Benoît Denis reconnaît la principale dimension politique de l'écriture de Genet, celle qui traverse l'ensemble de son œuvre, dans sa capacité à saisir avec précision et à mettre en forme « les processus de subjectivation à l'œuvre chez les opprimés et leurs stratégies de résistance¹¹ » telles qu'elles s'inscrivent à même les corps et se manifestent à travers la rhétorique et le rapport à la langue.

Dans le cadre de ce mémoire, nous interrogerons la logique de telles formes de résistance à travers les représentations des personnages de criminels dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, deux romans dont les univers narratifs sont inspirés des nombreux séjours en prison de l'auteur. À travers la voix de narrateurs incarcérés, ces récits mettent en scène les émois et les drames amoureux de travestis et de prisonniers homosexuels. *A priori*, leur propos a peu à voir avec la « dimension révolutionnaire » dont témoignent les derniers textes de Genet. Or s'il est difficile de lire dans ces fictions oniriques les marques d'un engagement envers une cause ou une lutte sociale, s'y dessinent toutefois des modes d'émancipation qui relèvent d'une mise en tension du particulier et du collectif. C'est-à-dire que les portraits et les histoires qui se construisent au fil des textes ne peuvent se comprendre uniquement comme l'expression de fantasmes ou comme une simple volonté de subversion ; la structure et l'esthétique mêmes de ces figurations traduisent une tentative de sortir de la réalité ou de l'affect individuel pour ouvrir à une forme de commun.

Dans le but de mieux saisir la logique de ce phénomène, nous mettrons en dialogue les romans de Genet avec un ensemble de réflexions philosophiques portant sur la notion de communauté qui émergent à partir des années 1980. Nous aborderons, plus spécifiquement, le dialogue autour de la question de l'*être-en-commun* qui s'amorce entre Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot avec *La communauté désœuvrée* (1982) et *La communauté inavouable* (1983), et qui trouve des échos dans les travaux du philosophe italien Giorgio Agamben (*La communauté qui vient*, 1990 ; *Moyens sans fins*, 1995). Ces derniers tentent de repenser la

¹⁰ Benoît Denis, « Solidarités équivoques. Genet postcolonial », *Revue des Sciences humaines*, n° 320, octobre-décembre 2015, p. 139.

¹¹ *Ibid.*, p. 165.

notion même de communauté au-delà de sa dimension identitaire et du principe d'unité politique. Ils conçoivent une « puissance du commun » qui ne tient pas de l'action collective ou du changement social, mais plutôt d'une « indétermination » qui rend l'ensemble de sujets incompréhensible face aux structures de pouvoir qui pourraient tenter de le circonscrire ou de l'assujettir. Ils définissent la communauté moins comme l'adhésion d'un certain nombre d'individus à un projet ou à un système de valeurs donné que comme un ensemble de relations dynamiques à travers lesquelles le singulier et le collectif se trouvent liés de manière indissociable sans jamais qu'un ne prévale sur l'autre.

Alors que *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* ont souvent été étudiés à partir de l'enjeu de la marginalité, du sujet hors norme, ces principes théoriques nous aideront à réfléchir la vision particulière du *commun* dont témoignent ces deux œuvres, qui prennent moins la forme de récits que de « séries de portraits » portés par la voix d'un narrateur incarcéré. Nous envisagerons ainsi la manière dont ces textes, publiés près de quarante ans avant les théories de Blanchot, Nancy et Agamben, évoquent des rapports de proximité et de similarité entre des individus qui ne sauraient cependant être assimilables à une identité collective substantielle. Il s'agira, en outre, de considérer les représentations de ces communautés dans la perspective spécifique de l'univers carcéral et de son « dispositif disciplinaire » (Foucault), qui impose, par sa fonction institutionnelle, une impossibilité à la fois d'action et de communion entre les sujets. Cette perspective permettra de dégager de ces romans l'expression de modes d'être-ensemble qui ne se déploieraient toutefois pas au détriment du caractère singulier des individus.

Notre recherche s'inscrit dans la continuité d'études assez récentes qui abordent, à partir d'une approche philosophique, la logique selon laquelle le sujet se construit dans les textes littéraires de Genet. Ces textes critiques cherchent à décortiquer les motifs de subjectivation et de désobjectivation qui y sont à l'œuvre, et conçoivent dans ceux-ci des tentatives de résistance au contrôle et à l'assujettissement. Parmi ces travaux, on compte les recherches de Pascaline Hamon¹², qui s'intéressent aux stratégies rhétoriques par lesquelles les narrateurs de *Notre-*

¹² Voir Pascaline Hamon, « De l'impossible intimité physique à la provocation éthique : Le pouvoir subversif de l'hétérotopie carcérale chez Genet », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], « Les dossiers de Jean-Pierre Cavallé : Écriture et prison », mis en ligne le 7 septembre 2010, consulté le 29 septembre 2014. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/4437> ; ainsi que : « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Dossier « Écrire en

Dame-des-Fleurs et *Miracle de la rose* parviennent à reconstruire leur identité propre en régime hétérotopique carcéral. Les thèses développées par Melina Balcazàr Moreno dans son essai *Travailler pour les morts* constituent également un outil critique important pour notre réflexion. L'auteure y analyse l'ensemble de l'œuvre de Genet en s'arrêtant sur les figurations des rituels de deuil et sur les usages spécifiques du langage qu'elle associe à l'invention d'une « nouvelle mémoire » « s'emplo[yant] à faire de la disparition de l'autre une survivance, un événement qui ne nie pas la perte¹³ ». Nous réinvestirons ici cette idée d'une tension entre présence et absence, entre distance et proximité en nous penchant plus directement sur les façons dont cette tension conditionne le rapport au commun et à la communauté.

Il s'agira, dans un premier temps, de proposer une synthèse des principales notions qui définissent les théories contemporaines de la communauté, en nous penchant sur la manière dont s'y articulent les rapports entre littérature et communauté et plus généralement, entre littérature et politique. Notre premier chapitre sera ainsi consacré à l'étude de trois ouvrages principaux (Blanchot, *La communauté inavouable* ; Nancy, *La communauté désœuvrée* ; Agamben, *La communauté qui vient*), auxquels s'ajoute un corpus de textes complémentaires qui s'étend des premiers essais de Blanchot (« La littérature et le droit à la mort », 1949) jusqu'aux dernières publications de Nancy (*La communauté désavouée*, 2014). Outre la question du littéraire, cette lecture vise à saisir les grandes caractéristiques du type de communauté que décrivent ces trois philosophes, auquel ils attribuent un potentiel de résistance politique. Nous aborderons également la conception particulière du sujet qui se dessine dans les textes de Blanchot, Nancy et Agamben, ceux-ci considérant la déconstruction de l'individu en tant qu'entité autonome et essentielle comme la condition de possibilité d'un tel être-en-commun. Nous convoquerons également les récents travaux du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman (*Survivances des lucioles*, 2009 ; *Peuples exposés, peuples figurants*, 2012) qui prolongent ces thèses philosophiques autour de la notion de communauté à travers une réflexion esthétique sur les représentations artistiques (picturales, photographiques, cinématographiques, littéraires) des peuples. Les essais de Didi-Huberman, parce qu'ils

prison, écrire la prison (XVIIe-XXe siècle) », mis en ligne le 29 décembre 2011, consulté le 29 septembre 2014, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/5000> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.5000

¹³ Melina Balcazàr Moreno, *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, quatrième de couverture.

soulèvent plus concrètement des enjeux formels, nous aideront à réfléchir les manières par lesquelles le rapport au collectif se révèle dans la prose de Genet.

Dans un deuxième chapitre, nous analyserons les motifs de l'effacement du sujet à l'œuvre dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* en montrant que ceux-ci permettent l'émergence de *singularités plurielles*, c'est-à-dire de figures qui entretiennent un rapport d'indissociabilité avec leur *dehors* et se construisent essentiellement à travers le contact des autres et la relation à un environnement extérieur. Ce phénomène repose en partie sur une série de procédés narratifs – des effets de répétition ou de confusion, l'usage de pseudonymes pour désigner les différents personnages – que nous analyserons en démontrant comment ils engendrent un brouillement des frontières entre les identités singulières qui rend vaine toute tentative d'assujettissement par le dispositif. Un tel processus se traduit également par une esthétique et par une rhétorique particulière qui, nous le verrons, travaillent à exposer les sujets, à incarner certains de leurs traits et de leurs manières d'être, sans les révéler comme figure individuelle. Il s'agira d'appréhender ces différentes dynamiques textuelles, qui font écho à la volonté des théoriciens de la communauté de définir le sujet à l'extérieur de sa dimension essentielle, comme s'effectuant en opposition avec le régime de visibilité qu'institue le dispositif carcéral et comme contredisant la tendance de ce dernier à « produire » les individus en les assignant à des fonctions et des identités fixes.

Le troisième chapitre interrogera plus directement les formes d'être-en-commun que mettent en scène les romans de Genet en illustrant encore une fois comment celles-ci viennent contester une telle logique de répartition et de catégorisation. Notre analyse éclairera différents modes d'identification à travers lesquels se développent des rapports de similarité entre les personnages. Elle relèvera les résurgences qui transparaissent au fil des narrations, les parallèles et les associations symboliques qui s'y créent, et qui donnent à penser des identités collectives sans que celles-ci prennent la forme de groupes ou de sous-cultures unitaires. Nous prendrons en considération les descriptions des corps et des gestes, qui occupent une place importante dans les structures narratives des deux romans, afin de mettre en lumière la construction d'une mémoire commune qui s'incarne de manière indéterminée à même les manières d'être singulières et les habitudes quotidiennes. Une réflexion autour de certains rituels et modes de communication particuliers, par exemple les graffitis ou les rumeurs – grâce

auxquels interagissent les personnages de prisonniers, permettra de mettre en relief la présence, dans l'univers carcéral de Genet, de formes d'être-ensemble mouvantes et éphémères.

CHAPITRE I

COMMUNAUTÉ ET ÉCRITURE : EXPOSER LE COMMUN AU-DELÀ DE SA DIMENSION IDENTITAIRE

Dès le début des années 1980, la notion de communauté fait l'objet d'un regain d'intérêt dans le monde de la philosophie continentale. Les philosophes qui prennent part à ce débat expliquent l'actualité de cette notion par l'héritage contrasté du XX^e siècle et de ses mouvements révolutionnaires. Le dévoiement de la révolution russe de 1917 en un régime totalitaire, puis les crimes commis pendant la Seconde Guerre mondiale au nom d'un idéal national suggèrent l'incapacité des organisations politiques à instaurer et à assurer un vivre-ensemble égalitaire et démocratique. Les nombreux bouleversements politiques qui marquent le monde occidental à partir des années 1960 (les mouvements de la décolonisation, l'agitation étudiante en France et ailleurs, les soulèvements populaires en opposition aux tendances autoritaristes et totalitaires du communisme soviétique) évoquent un constat d'échec similaire. Devant ce dernier, plusieurs penseurs de l'époque cherchent à remettre en question la notion même de communauté et à en proposer de nouvelles définitions qui dépasseraient ses dimensions identitaire ou théologique. Ils tentent, dans cette optique, de penser une forme ontologique d'être-ensemble se situant au-delà de l'appartenance à un groupe, une classe ou une ethnie. À une époque où la « fin des grands récits » a bel et bien été déclarée, ces textes tentent de réaffirmer la nécessité d'une certaine « exigence du commun » après la déconstruction du sens traditionnel de la communauté politique. Ces différents travaux participent du renouvellement de la philosophie française initiée dès la fin des années 1960 par des penseurs qu'on associe à l'émergence du post-structuralisme, comme Gilles Deleuze, Michel Foucault et Jacques Derrida. Ces théories participent également de l'héritage théorique de la « nouvelle gauche », c'est-à-dire d'un cycle politique qui débute vers la fin des années 1950 « dans une conjoncture marquée par la défaite de la gauche de transformation sociale¹ »

¹ Razmig Keutcheyan, *Hémisphère gauche : une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux, coll. « Futur proche » 2010, p. 17.

pour connaître son apogée autour de 1968, et qui se définit comme une critique radicale non seulement du capitalisme, mais plus généralement de toutes les formes de pouvoir, et qui renouvelle en profondeur l'héritage du marxisme.

Plus spécifiquement, nous pouvons associer le point de départ de cette réflexion théorique au dialogue qui s'amorce en 1983 entre Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot avec la publication, par le premier, d'un texte intitulé « La communauté désœuvrée » dans la revue *Aléa*, auquel Blanchot s'empresse de répondre en faisant paraître à peine quelques mois plus tard *La communauté inavouable* aux Éditions de Minuit. Cette « réponse » se présente moins comme une critique ou une réfutation des thèses de Nancy que comme une tentative de poursuivre « une réflexion jamais interrompue² » sur la notion d'*être-en-commun*. Cet essai réinvestit en effet des thèses sur les rapports entre écriture et communauté déjà abordées dans les publications précédentes de Blanchot, depuis « La littérature et le droit à la mort » (1949) jusqu'à *L'entretien infini* (1969). La seconde partie de *La communauté inavouable*, intitulée « La communauté des amants », reprend par ailleurs presque intégralement le contenu d'un article publié au printemps 1983 dans la revue *Nouveau Commerce* et intitulé « La maladie de la mort (*éthique et amour*) », à partir de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras. Quant à Nancy, il retravaille au cours des années suivantes la version originale de « La communauté désœuvrée » pour en faire paraître une version allongée aux Éditions Christian Bourgois en 1986, qui fera ensuite l'objet de plusieurs rééditions³. *La communauté désœuvrée* constitue pour Nancy le premier d'une série de travaux autour de la question de l'*être-avec*, parmi lesquels on compte notamment l'essai *Être singulier pluriel* (1996), où il prolonge les thèses articulées dans *La communauté désœuvrée* autour des questions du langage et des représentations. Plus récemment, il propose avec *La communauté désavouée* (2014) une relecture de la « réponse » de Blanchot à la lumière des réflexions théoriques sur la communauté développées dans les trente dernières années.

À travers ce dialogue, Blanchot et Nancy réfléchissent une forme d'être-ensemble basé non pas sur des valeurs ou des marques d'identification collectives, mais plutôt, pour reprendre

² Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

³ Dans le cadre de ce projet de recherche, nous travaillerons à partir de l'édition la plus récente de *La communauté désœuvrée*, publiée en 1999.

les termes de Céline Guillot, sur un « défaut du commun, sur un lien négatif qui [permet de] largement restitue[r] à la communauté toute sa valeur aporétique⁴ ». Influencés par les travaux de Georges Bataille, ces deux auteurs cherchent à penser les fondements d'une communauté qui ne serait pas ordonnée à un projet collectif ni assignée à un héritage fondateur. Celle-ci serait toujours « en train de se faire » et d'être transformée par les rapports complexes, multiples et jamais prédéterminés qui unissent et divisent les êtres singuliers qui la constituent. Une telle communauté résulterait moins d'une volonté de communion que d'une expérience radicale de l'altérité, expérience néanmoins vécue en commun. Blanchot et Nancy déconstruisent ainsi le principe de « communauté historique », c'est-à-dire l'idée d'un groupe social ou culturel formé dans la continuité cohérente d'un processus, d'un progrès historique et d'une histoire partagée. Le type de communauté qu'ils conçoivent apparaît plutôt à l'occasion d'un événement, au sein d'un espace-temps ponctuel et éphémère, « en somme comme une figure suspensive⁵ », où un certain nombre de sujets se voient mis en contact, exposés les uns aux autres.

Au cours des années suivantes, cette réflexion trouvera certains échos dans les travaux de plusieurs autres penseurs, dont le philosophe italien Giorgio Agamben qui publie, en 1990, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Avec la notion de « singularité quelconque » Agamben cherche à concevoir les manières dont les êtres parviennent à exister parmi les autres sans que leur *être-en-commun* soit réduit à l'appartenance à un groupe ou à une identité collective. Selon Agamben, l'être-ensemble relève d'une tension entre le singulier et le collectif, entre le propre et l'impropre, tension à partir de laquelle il est possible de penser le potentiel de résistance politique des êtres singuliers aux impératifs collectifs et aux dispositifs du pouvoir. Depuis la publication de *La communauté qui vient*, les notions de communauté et de « singularité quelconque » demeurent des éléments de réflexion centraux dans les travaux d'Agamben, notamment dans *Moyens sans fins* (1995), recueil d'articles où est abordée la question des rapports entre corps, langage et communauté.

⁴ Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté?* Blanchot, Bataille, Nancy, Agamben, Paris, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2013, p. 8.

⁵ *Idem*.

En plus d'articuler des conceptions de la communauté similaires, les travaux de Blanchot, Nancy et Agamben ont pour point commun de proposer un certain nombre de réflexions sur les rapports entre littérature et politique. Blanchot et Nancy accordent tous deux une grande importance aux questions de l'écriture et de la littérature ; ces dernières sont abordées moins explicitement chez Agamben, qui avance toutefois un certain nombre de thèses autour des questions du langage et des représentations. Les rapports entre littérature et politique que théorisent ces auteurs émergent dans la continuité de la transformation radicale du champ de la critique littéraire initié à partir des années 1950 avec les travaux de Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953 ; *Mythologies*, 1957) puis avec la revue *Tel Quel* (1960-1982), qui se pose en rupture avec la doctrine sartrienne de l'engagement. Alors que Sartre définit la fonction sociale de la littérature comme une intervention directe dans le champ politique, ses détracteurs, que l'on a pu dire formalistes, refusent la subordination de la littérature à des idéologies ou à des luttes sociales. Ils rejettent la prévalence du propos sur la forme, qui caractérise la conception sartrienne de l'engagement littéraire, et questionnent davantage les aspects formel et stylistique des textes, concevant la puissance politique des œuvres littéraires non seulement dans leur capacité à mobiliser et conscientiser, mais également dans leur potentiel de déconstruction et de réinvention des systèmes de représentation qui habitent et construisent nos existences quotidiennes. Les critiques qui tentent de repenser les rapports entre littérature et politique après Sartre, après « la fin de l'utopie révolutionnaire⁶ », cherchent, comme le mentionne Benoît Denis dans *Littérature et engagement*, à opposer « au caractère nécessairement *assertif* de la parole engagée, quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la négation, mais bien de l'interrogation⁷ », à affirmer « la capacité pour l'écrivain de présenter le réel sur un mode allusif, [de] suspendre les certitudes acquises, [d']introduire dans la masse compacte des discours socialisés des failles par lesquelles s'introduisent le doute et le flottement.⁸ » La dimension politique des textes littéraires résiderait donc moins dans

⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Folio essais », 2000, p. 296.

⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁸ *Ibid.*, p. 291.

l'imposition d'un point de vue ou d'une vision du monde que dans les interrogations adressées à nos manières de voir et de réfléchir le réel.

Nous analyserons dans cette perspective les travaux de Blanchot, Nancy et Agamben, en nous intéressant plus spécifiquement à l'enjeu des rapports entre littérature et communauté et, plus généralement, entre langage, représentations et politique. Nous éclairerons les différentes notions à partir desquelles ces auteurs attribuent à l'écriture et l'art la possibilité de déployer et d'expérimenter une forme d'être-en-commun. Ne considérant pas l'appartenance à une identité collective comme le fondement de l'être-ensemble, ces trois philosophes affirment la nécessité de développer des usages du langage qui permettent de représenter la communauté sans lui conférer de forme fixe, sans la confiner à un état figé, de trouver des modes de représentation qui parviennent à exposer à la fois le commun et la différence, à exprimer la singularité irréductible des êtres et le caractère partagé de leur être-au-monde. Nous verrons ainsi comment chacun de ces trois théoriciens tente, pour le dire avec Céline Guillot, de « repenser l'articulation [...] de la littérature et du pouvoir⁹ » et de réaffirmer le potentiel de résistance politique de l'être-ensemble. Nous aborderons également, dans cette optique d'un rapport entre vivre-ensemble, pouvoir et représentations, les récents travaux du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, qui réinvestit certaines thèses de Blanchot, Nancy et Agamben par une réflexion à la fois éthique et esthétique sur les figurations contemporaines des peuples.

1.1 La communauté inavouable de Blanchot

1.1.1 Une communauté sans essence ni identité

Divisé en deux parties, *La communauté inavouable* juxtapose un commentaire sur l'idée de communauté chez Georges Bataille et une réflexion autour du récit *La maladie de la mort* de Marguerite Duras. À travers la lecture de ces auteurs, qui comptèrent également parmi ses proches, Blanchot développe ses propres thèses qu'il présente comme une réponse à l'article de Nancy. Il formule une critique des groupes et organisations constitués grâce à l'adhésion de

⁹ Céline Guillot, *op. cit.*, p. 13.

leurs membres à un projet partagé, une identité collective ou une idéologie politique. Il critique les groupes – artistiques, politiques, etc. – qui aspirent à une certaine forme d'unité et de cohésion et décrit ceux-ci comme de « multiples assemblages autour d'idées qui n'existent pas encore et autour de personnes dominantes qui existent trop¹⁰. » Il oppose à ces modèles l'idée d'une communauté qui ne tend pas à assimiler les individus à une démarche collective, qui se fonde plutôt sur le manque, sur l'absence de liens, reprenant l'idée d'une « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté » développée par Bataille. Cette « exigence communautaire » institue un rapport à l'autre qui ne s'effectue plus selon la logique « du Même avec le Même¹¹ », mais se présente plutôt comme l'expérience d'une altérité irréductible. Cette communauté, qui prend la forme d'une série de rapports dissymétriques qui ne sont prédéterminés par aucune hiérarchie, a ainsi moins à voir avec une volonté de communion qu'avec l'idée d'une « solitude partagée¹² ».

Blanchot associe la communauté à un « principe d'incomplétude ». Il est impossible, selon lui, de considérer les êtres comme des entités purement individuelles et autonomes, ce qui implique que ceux-ci doivent nécessairement être « mis en rapport », et ne peuvent être appréhendés autrement que selon ce rapport. L'être

va, pour exister, vers l'autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu'il ne commence d'être que dans cette privation qui le rend conscient [...] de l'impossibilité d'être lui-même, d'exister comme *ipse* ou, si l'on veut, comme individu séparé : ainsi peut-être ex-istera-t-il, s'éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, ne se composant que comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement¹³.

Ainsi la coexistence constitue-t-elle la condition de possibilité de toute existence. Toutefois, l'« insuffisance » fondamentale dont découle la communauté ne « se conclut pas à partir d'un modèle de suffisance¹⁴ » ; elle ne mène pas – du moins, ne *doit pas* mener – à un état stable ou à une forme achevée. Dans *L'entretien infini*, ouvrage publié en 1969 qui rassemble une série de réflexions philosophiques autour de la question de l'écriture, Blanchot suggère que les

¹⁰ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op.cit.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

mythes ou les croyances religieuses en tant qu'éléments fondateurs de l'être-en-commun constituent des formes de « médiations » qui permettent aux êtres de communiquer tout en demeurant à distance. Selon lui, la disparition de tels récits transcendants permet de nouveaux rapports à l'autre et à sa « présence nue¹⁵ », alors que « les murailles sont tombées, celles qui nous séparent, celles aussi qui nous permettent de communiquer, celles enfin qui nous protègent en nous tenant à distance¹⁶. » Blanchot reprend dans *La communauté inavouable* cette idée de « proximité » et considère que la communauté résulte de ce qu'il désigne comme un processus d'exposition. Face à autrui, les êtres se voient infiniment exposés : exposés les uns aux autres, mais également à leur environnement et à leur propre finitude à travers l'épreuve de la mort d'autrui. Car la proximité du décès que rend possible le vivre-ensemble constitue l'expérience « qui me met hors de moi [...], la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'Ouvert d'une communauté¹⁷ ». Cette disparition de l'autre interdit de penser les sujets et la communauté qu'ils constituent comme des réalités absolues. Entièrement déterminés par leur rapport aux autres et à leur « dehors », les êtres qui composent la communauté apparaissent indissociables de leur *extériorité* et en ce sens dépourvus d'essence propre. Blanchot affirme, dans cette optique, qu'il n'y a « pas d'expérience simple¹⁸ », que toute expérience singulière est également partagée, car

même si la communauté exclut l'immédiateté qui affirmerait la perte de chacun dans l'évanouissement de la communion, elle propose ou impose la connaissance (l'expérience, *Erfahrung*) de ce qui ne peut être connu : ce « hors-de-soi » (ou le dehors) qui est abîme et extase, sans cesser d'être un rapport singulier¹⁹.

Il déconstruit, réinvestissant les thèses de Bataille autour de la notion d'« extase²⁰ », la distinction univoque entre l'expérience personnelle, « intérieure », et l'expérience commune, « extérieure ». Il suggère que toute expérience, si elle a pour origine des êtres singuliers, ne

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

peut avoir lieu que dans le « contact » de l'autre, grâce au processus d'exposition que sous-tend l'être-ensemble.

1.1.2 Communication sans communion et effacement du sujet

L'idée d'une communauté sans unité ni communion, tout comme la notion d'exposition, va de pair chez Blanchot avec une réflexion sur l'écriture, dans laquelle il voit une « mise à l'épreuve » du sujet. L'écriture produit un rapport d'altérité sans limites où se retrouvent exposés celui qui écrit, qui « porte sa parole au-dehors », et celui qui lit, qui s'ouvre à cette parole devant laquelle il « n'est jamais totalement libre ». Pour Blanchot, l'écriture est à la fois « don » et « abandon ». La parole écrite est don en ce qu'elle est toujours désintéressée, offerte sans la certitude d'être reçue telle quelle par autrui et « porte avec elle le risque d'être rejetée ou égarée ou non reçue²¹ ». L'écriture est abandon, également, car celui qui lit risque toujours d'être remis en doute, confronté par le texte d'autrui, et que celui qui écrit appelle à voir sa parole contestée et déconstruite par celui qui la lit. Le lecteur comme l'écrivain est « [c]ompagnon qui s'abandonne à l'abandon, qui est perdu lui-même et qui en même temps reste au bord du chemin pour mieux démêler ce qui se passe, ce qui ainsi lui échappe²². » L'écriture constitue donc une forme de parole à travers laquelle chacun est exposé à l'autre et à son irréductible étrangeté, une « communication sans partage » qui « exclut toute amitié²³ » et toute forme de communion, qui institue à la fois une distance et une proximité entre les sujets. Dans *L'entretien infini*, Blanchot dépeint l'expérience de l'écriture comme fondée « non plus sur la prédominance et la subordination, non plus sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infinité [est] toujours impliqué²⁴ ». L'écriture apparaît pour Blanchot comme le lieu de la « non-souveraineté » du fait qu'elle ne saurait être propre à un « je », du fait qu'elle ouvre à une « pensée sans limites²⁵ » tout en confrontant l'être singulier à sa propre finitude. Elle incarne en ce sens « l'épreuve [pour celui qui écrit] de lui-même comme d'un néant au travail et, après

²¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 26.

²² *Ibid.*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 9.

²⁵ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 45.

avoir écrit, [...] l'épreuve de son œuvre comme de quelque chose qui disparaît²⁶. » Blanchot définit ainsi la littérature non pas comme l'œuvre d'une subjectivité souveraine, maîtresse d'elle-même, mais plutôt comme un lieu d'une certaine *impersonnalité* ; une parole anonyme par laquelle le sujet s'efface davantage qu'il ne se manifeste.

1.1.3 Écrire la communauté

Dans *La communauté inavouable*, Blanchot aborde explicitement l'impossibilité d'*avouer* la communauté, autrement dit de déterminer et d'exprimer le caractère commun d'une coexistence fondée sur un manque, sur une absence de liens : une communauté « négative », qui s'apparente davantage à une résistance, à un refus de correspondre à une identité ou d'appartenir à un groupe qu'à une volonté de cohésion. Celle-ci « se connaît en s'ignorant elle-même²⁷ », c'est-à-dire qu'elle « ignore les structures qui pourraient [la] stabiliser²⁸ » et apparaît de ce fait insaisissable, impossible à circonscrire. La communauté telle que la réfléchit Blanchot traduit également un rapport singulier à la temporalité qui empêche de la représenter d'une manière qui lui attribuerait une forme stable ou une définition. Il décrit un être-ensemble à la fois intemporel et éphémère, une communauté « événementielle », sans passé ni avenir. Sans passé au sens où elle n'est pas, contrairement aux groupes culturels ou identitaires, fondée sur des origines ou des traditions partagées, mais également parce qu'elle ne saurait s'inscrire dans la cohérence d'une conjoncture historique. Sans avenir du fait qu'elle n'aspire pas à s'imposer comme modèle dans la durée, mais plutôt à se dissoudre à tout moment. Blanchot donne en exemple le mouvement de Mai 68 qui a pris forme avec la « soudaineté d'une rencontre heureuse²⁹ », de même que les rassemblements silencieux en hommage aux manifestants morts lors de l'émeute de la station de métro Charonne³⁰ où « on se sépara

²⁶ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 300.

²⁷ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 47.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ Les événements dits de Charonne désignent un épisode de brutalité policière survenu à Paris le 8 février 1962 suite à une manifestation organisée par le Parti communiste français pour protester contre l'occupation militaire française en Algérie, et au cours de laquelle près d'une dizaine de manifestants sont matraqués à mort par des policiers. Le 13 février, se tient au cimetière Père-Lachaise un immense rassemblement national à l'occasion des funérailles des victimes.

[instantanément] par la même nécessité qui avait rassemblé l'innombrable³¹ » pour décrire cette communauté qui se tient « en suspens comme pour ouvrir le temps à un au-delà de ses déterminations usuelles³². » Sans commencement ni fin prédéterminés, celle-ci révèle, pour Blanchot, un état d'intermittence incompatible avec tous les types de figuration ou de description qui travailleraient à la fixer dans le temps, à la consacrer en lui attribuant un caractère historique.

L'écriture constitue selon lui le mode de représentation parvenant le mieux à dire l'*inavouable* de la communauté. La parole littéraire a le potentiel de traduire l'« intransmissible » du fait qu'elle évoque toujours un manque, une part essentielle de silence, qu'elle affirme moins les choses qu'elle ne les laisse en suspens. Elle parvient à résister aux significations absolues, et constitue moins un discours qu'une « interruption » du discours. Elle institue par sa forme même une communication fondée sur la discontinuité et la rupture, une pensée ne pouvant jamais être saisie dans sa totalité. Parce qu'elle ne répond à aucune autre cohérence que celle du fragment, parce qu'elle a « l'interruption comme sens et la rupture comme forme³³ », l'écriture préserve la dimension « événementielle » de l'être-ensemble. Dans certains textes politiques publiés dans la foulée de Mai 68³⁴, Blanchot développe une réflexion autour des modes d'écritures que sont les tracts, les graffitis, les affiches et les bulletins. Il décrit ceux-ci comme autant d'actes de réflexion et de paroles fragmentaires répondant à l'urgence de « dire » qu'impose l'événement politique. Contrairement à une analyse ou à un essai qui chercherait à produire une vision, une compréhension globale du monde ou d'un phénomène, ces formes de communications fugitives, circonstancielles, témoignent selon lui d'un *être-ensemble* qui ne cherche ni à s'imposer dans la durée, ni à s'incarner dans un discours, mais plutôt à agir momentanément et à bouleverser les formes établies. Dans *La communauté inavouable*, il évoque aussi le cas du groupe *Contre-attaque*, formé en 1935, par Georges Bataille et André Breton, qu'il qualifie d'« insurrection de pensée, réponse tacite et

³¹ *Ibid.*, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 54.

³³ *Ibid.*, p. 9.

³⁴ Voir les tracts publiés en mai-juin 1968 par le Comité d'action étudiants-écrivains, rassemblés dans Maurice Blanchot, *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Lignes », 2003, p. 82-140.

implicite à la sur-philosophie [...] s'affirm[ant] par des tracts qui s'envolent et ne laissent pas de traces³⁵. »

Les textes littéraires ont également le potentiel de transmettre l'absence de finalité ou de projet commun qui caractérise la communauté. Dans *La communauté inavouable*, Blanchot appréhende cette dernière non pas selon son potentiel d'action, mais plutôt dans son refus de « faire œuvre » : la communauté « dans sa puissance sans limite qui, pour ne pas se limiter³⁶» en se subordonnant à une finalité donnée, « accepte de *ne rien faire*³⁷. » Puisqu'elle n'exige pas de produire un discours univoque ou de transmettre un savoir donné, et conserve toujours une part d'intransmissible et d'incommunicable, la littérature parvient selon Blanchot à rendre cette « puissance de désœuvrement » que sous-tend l'être-en-commun. Témoinant d'une parole sans motif ni fonction prédéterminée où « le Dire prim[e] le dit ³⁸», présentant en soi une certaine forme de « désœuvrement », les textes littéraires permettent de représenter la communauté dans tout son potentiel de ne pas être et de ne pas faire.

1.2 La communauté désœuvrée de Nancy : exposition de l'être-avec

1.2.1 Ontologie de l'être-avec et représentations

Dans sa dernière édition (1999), *La communauté désœuvrée* de Nancy rassemble, en plus du texte publié dans la revue *Aléa*, quatre courts essais qui poursuivent la réflexion amorcée avec l'article de 1982 et qui abordent les liens entre littérature, mythe, pensée historique et communauté. Convoquant les travaux de Bataille et certains concepts ontologiques développés par Heidegger, Nancy propose une définition de l'être-ensemble qui s'apparente, dans ses fondements, à celle de Blanchot : une communauté sans unité ni figure hiérarchique, sans identité fixe et impliquant un rapport particulier aux modes de représentation et de discours. De même que Blanchot voit les êtres comme fondamentalement déterminés par leur rapport aux autres, Nancy pose les bases de ce qu'il désigne comme une « ontologie de l'être-avec ».

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p.55.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

Il soutient que l'existence n'est toujours que coexistence, et qu'il est impossible d'appréhender séparément la communauté et les êtres qui la composent. Pour Nancy, « la singularité n'est pas une identité : elle est l'exposition elle-même, son actualité ponctuelle³⁹ ». Elle se présente nécessairement comme une « intersection⁴⁰ » où s'effectue un contact, toujours non hiérarchique, entre différents êtres singuliers. Cette tension entre le singulier et le collectif donne lieu à une conception particulière des rapports entre langage et *être-avec* qu'il développe davantage dans *Être singulier-pluriel*. Permettant d'exposer les singularités et leurs différentes manières d'être-au-monde, donnant la possibilité aux êtres de *se* communiquer aux autres, le langage apparaît comme le lieu du commun, « l'exposant de la singularité plurielle⁴¹ », « l'avec *comme tel* : l'espace de sa déclaration⁴² ». Le langage représente la condition de possibilité de tout *être-avec*, la voie par laquelle les singularités pourraient être mises en rapport et expérimenter leur *être-ensemble*.

L'ontologie de l'*être-avec* développée par Nancy exige encore une fois de penser l'existence des êtres singuliers dans le contexte de leur exposition. Dans la même perspective que Blanchot, Nancy conçoit les êtres comme fondamentalement inessentiels et dépourvus de subjectivité autonome, constamment déterminés par leur rapport à un « dehors ». La communauté relève de l'impersonnel et de l'impropre, car elle ne peut être possédée ou appropriée par quiconque, car chacun s'y voit porté « hors de soi », « dans une extériorité impossible à rattraper, [...] un dehors qu'il ne peut *se* rapporter⁴³ ». Cette conception de l'être comme résultant d'un processus d'exposition se traduit chez Nancy par une définition particulière des liens entre corporalité et être-en-commun, qu'il évoque dans *La communauté désœuvrée*, mais qu'il élabore plus exhaustivement avec *Être singulier-pluriel* (1996). Il y soutient que le corps sous-tend une certaine forme de partage des singularités, car il permet d'apparaître aux autres, d'exister comme entité singulière parmi les autres, et décrit l'ontologie de l'être-avec comme

³⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 224.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 112.

⁴³ *Ibid.*, p. 50.

une ontologie des corps, de tous les corps, inanimés, animés, sentants, parlants, pensants, pesants. « Corps » veut dire avant tout, en effet : ce qui est dehors, en tant que dehors, à côté, contre, auprès, avec un (autre) corps, au corps à corps, dans la dis-position⁴⁴.

Ainsi le corps constitue-t-il un point de contact, un *accès* grâce auquel les êtres singuliers parviennent à communiquer et à exister ensemble, en rapport les uns avec les autres.

Cette conception du corps comme l'espace même de l'*avec* donne également lieu à une réflexion sur les rapports entre arts et communauté. Il affirme que les œuvres artistiques qui mettent en représentation les corps créent des « accès à autrui⁴⁵ », à poursuivre le partage des singularités qu'institue, en soi, l'existence réelle des corps, que ces œuvres donnent lieu, de ce fait, à une certaine forme de commun. Cette réflexion sur la dimension communautaire du portrait n'est que très brièvement abordée dans *Être singulier-pluriel*, mais se voit davantage approfondie dans l'essai *Le Regard du portrait* (2000), où Nancy interroge plus spécifiquement le travail de figuration des corps et leur fonction ontologique. Il y présente le portrait comme une pratique permettant, au-delà de la reproduction des traits, d'exposer le sujet, de « produire l'*exposé-sujet*. Le pro-duire : le conduire devant, le tirer au dehors⁴⁶. » Parce qu'il met en rapport le sujet avec d'autres singularités, parce qu'il rend ainsi possible cette coexistence fondamentale des êtres, la pratique du portrait constitue « le lieu où tel sujet (personne, âme) vient au jour⁴⁷. »

1.2.2 La comparution

Nancy développe, dans *La communauté désœuvrée* puis dans *Être singulier-pluriel*, le concept de *comparution*, qu'il faut comprendre ici selon la signification littérale qu'impose la construction sémantique du terme : *com-parution* au sens de « paraître ensemble ». Selon Nancy, l'*être-ensemble* prend la forme d'un espace-temps à l'intérieur duquel les êtres singuliers apparaissent ensemble, se voient exposés les uns aux autres et se pensent en tant que

⁴⁴ Jean-Luc Nancy, *Être singulier-pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », p. 108.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

« nous ». Dans une perspective similaire à celle de Blanchot qui réfléchit la communauté dans sa dimension « événementielle », Nancy soutient que

la communauté n'est donc pas historique comme si elle était un sujet qui change en permanence au sein (ou en dessous, ainsi que le fait un *sujet*) d'un temps qui s'écoule en permanence [...]. Mais l'histoire est communauté, c'est-à-dire l'arrivée d'un certain espace de temps – en tant qu'un certain espacement du temps, qui est l'espacement d'un « nous ». Cet espacement donne espace à la communauté et l'espace, c'est qu'il l'expose à elle (même)⁴⁸.

La communauté telle que la définit Nancy n'a d'autre origine ou finalité que cet espace-temps de la comparution, qui représente à la fois l'accomplissement et la condition de possibilité de toute forme de commun.

Il ne s'agit pas uniquement pour les êtres singuliers de « paraître ensemble », mais plus encore d'affirmer, toujours, cette présence simultanée comme l'espace-temps d'un « nous ». Nancy distingue en ce sens les notions d'*ensemble* et d'*être-ensemble* : tandis que l'ensemble ne suppose qu'une énumération, un rassemblement plus ou moins achevé et délimité de sujets, l'être-ensemble exclut l'idée d'un état stable, figé, et présuppose plutôt un processus dynamique, un travail constant de « mise en rapport » mutuelle par lequel le commun serait constamment en train de se reconfigurer. Selon Nancy, « l' "ensemble" ontologique qu'il nous faut penser n'est jamais le substantif, et toujours l'adverbe d'un *être-ensemble*⁴⁹. » Il met également en opposition l'*identité* et l'*identification*. Alors que l'identité se présente comme un certain idéal vers lequel tend chacun des êtres singuliers et auquel ceux-ci se voient nécessairement assimilés, l'identification implique plutôt de penser l'être-avec au-delà du rapport entretenu avec un dénominateur partagé, de considérer la complexité et la pluralité des liens qui opposent et unissent à la fois les différentes singularités.

L'être-ensemble et l'identification supposent, en outre, un certain processus de *représentation*. Il ne suffit pas pour les êtres singuliers de partager un même espace-temps, mais plus encore de présenter, et de *se* présenter à eux-mêmes cet espace-temps comme étant le lieu d'une forme de commun : « il faut qu'ils *se* le partagent, il faut qu'ils se le "symbolisent"

⁴⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 260-261.

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier-pluriel*, op. cit., p. 82.

comme le "même espace-temps", sans quoi il n'y aurait ni temps ni espace⁵⁰. » La communauté étant dépourvue d'essence ou d'identité qui la prédétermine, les êtres singuliers doivent sans cesse repenser et réaffirmer leur coexistence. Il leur faut, pour cela, toujours renouveler les manières dont ils représentent et envisagent cet espace-temps partagé. La comparution « n'est pas une nouveauté – mais il faut, il *nous* faut, chaque fois la réinventer, chaque fois entrer en scène à nouveau⁵¹. » La comparution nécessite, en ce sens, un travail constant, toujours inachevé de « réappropriation ». Elle affirme la pluralité essentielle de l'être-avec par des mises en représentation qui témoigneraient de rapports multiples, impossibles à catégoriser, d'« une partition et un enchevêtrement de "nous"⁵² » irréductibles à une identité figée.

1.2.3 La littérature et l'interruption du mythe

Une telle définition de l'être-avec va de pair, chez Nancy, avec une certaine conception des rapports entre littérature et communauté qui oppose les notions de mythe et de littérature. Cette opposition est réfléchie dans *La communauté désœuvrée*, mais également dans *Le mythe nazi*, essai corédigé avec Philippe Lacoue-Labarthe, dans lequel les deux auteurs proposent une critique du recours au mythe dans les discours et pratiques sociopolitiques en analysant le cas de l'idéologie nazie. Le mythe consiste, selon Nancy, en une forme de récit ayant pour fonction de fonder une collectivité en favorisant l'identification d'un certain nombre d'individus à une figure identitaire dominante, ou encore au récit d'une origine ou d'un passé commun. Selon lui, le mythe se présente toujours comme une « représentation, une figuration, voire une incarnation de l'être ou du destin de la communauté⁵³ » et institue un phénomène de mimétisme. Le mythe témoigne par là d'une volonté de totalisation, d'un « rassemblement des forces et des directions fondamentales d'un individu ou d'un peuple⁵⁴ » et d'une tentative de construire un vivre-ensemble unitaire en y instituant une forme de cohésion, voire de communion. Le mythe est toujours propre à une communauté déterminée, et porte une parole à laquelle l'existence d'êtres singuliers – leurs actions, leurs aspirations et leurs volontés singulières, leurs rapports

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵² *Ibid.*, p. 87.

⁵³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour-D'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1991, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

aux autres – se voit nécessairement ordonnée. Puisque les rapports entre les êtres singuliers n’y sont jamais prédéterminés par une logique ou une norme imposée, l’être-avec tel que le réfléchit Nancy correspond à ce qu’il désigne comme une « interruption du mythe ». Cette « interruption » permettrait aux êtres de se voir entièrement exposés les uns aux autres, confrontés à la singularité de chacun plutôt que soumis à la volonté d’une figure transcendante. L’interruption du mythe représente ainsi, selon Nancy, « la loi même de la comparution⁵⁵ », la seule manière de révéler une communauté inessentielle et constamment « en train de se faire ». Il affirme que si « [d]ans le mythe, la communauté était proclamée⁵⁶ », « dans le mythe interrompu, [elle] s’avère être ce que Blanchot a nommé “*la communauté inavouable*”⁵⁷ », dépourvue d’identité fixe et résistante à toute conceptualisation.

Une telle communauté implique des rapports spécifiques au langage, une « éthique, une politique du discours et de l’écriture⁵⁸ » que le texte littéraire parvient à perpétuer. Nancy décrit la littérature comme une forme discursive qui, contrairement au mythe, ne révèle ni ne proclame rien, mais permet seulement de « faire entendre » une multiplicité de voix rassemblées. Selon Nancy, la littérature n’aspire pas à imposer, ni même à proposer des sens ou des modes de compréhension communs, mais convoque plutôt un discours qui serait éprouvé *ensemble*, expérimenté par plusieurs sans nécessité, ni même volonté de consensus : une « écriture – partagée, nous partageant.⁵⁹ » De la même manière que Blanchot perçoit dans la littérature le potentiel d’un « entretien infini », Nancy affirme que le texte littéraire soutient une certaine éthique du commun au sens où il donne lieu à une communication sans limites. Il est offert à un nombre illimité d’êtres singuliers et n’aspire jamais à produire un savoir absolu, mais plutôt une pensée appelée à perpétuellement se construire et se déconstruire. Tandis que le mythe tend à imposer des idéaux et des modes de compréhension

⁵⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p. 153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

du monde en présentant des figures archétypales, la littérature propose des figurations qui « *s'inachèvent en se communiquant*⁶⁰ » et qui donnent lieu à des interprétations multiples

1.3 La communauté qui vient d'Agamben

1.3.1 La singularité quelconque et le langage

Composé d'une vingtaine de courts chapitres, *La communauté qui vient* propose une série de réflexions philosophiques qui abordent la question des rapports entre langage et être-au-monde en convoquant aussi bien la théologie juive que les thèses de Walter Benjamin et Guy Debord. À travers la notion de « singularité quelconque », Agamben développe une définition de la communauté qui, si elle ne réfère pas directement aux travaux de Blanchot et Nancy, recoupe à plusieurs égards les notions abordées dans les premières parties de ce chapitre. Il désigne comme « quelconques » les êtres qui ne sont plus considérés selon leur correspondance ou leur non-correspondance à une norme ou une identité donnée, ni selon leur appartenance à un groupe ou leur position marginale par rapport à celui-ci. Les êtres quelconques se présentent plutôt « tels qu'ils sont », selon l'intégralité de leurs attributs, dans toute leur « intelligibilité » et leur potentialité singulière. Ils ne se laissent pas appréhender selon le mode de la classe ou de la catégorie et conservent toujours une part d'irréductible, d'incompréhensible du point de vue de l'État ou des structures de pouvoir. Ils forment des entités politiques qui demeurent, face au pouvoir, à la fois incontrôlables et imprévisibles, impossibles à contenir ou maîtriser. La notion de singularité quelconque implique en outre une tension constante, une dualité non contradictoire entre le singulier et le commun, entre le propre et l'impropre, entre l'individuel et le générique. Cette tension relève du fait que « quelconque est la chose *avec toutes ses propriétés* [et qu']aucune d'elles, toutefois, ne constitue une différence.⁶¹ » Les singularités quelconques ne se laissent pas assimiler à une nature ou à une identité collective, et n'apparaissent pas non plus comme de simples « variantes » autour d'un genre ou d'une catégorie donnée. Agamben compare la notion de « quelconque » au concept linguistique de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁶¹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 25.

l'exemple. Il affirme qu'à la manière des singularités quelconques, « l'exemple se caractérise en ce qu'il vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux. Il constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d'elles, il vaut pour toutes⁶². » L'être quelconque est ainsi toujours « exemplaire » du fait que, contrairement à un individu qu'on dirait fondamentalement « unique », il demeure toujours « remplaçable », semblable aux autres sans leur être entièrement identique, sans que cette similarité soit « rattachée[e] à aucune propriété commune, à aucune identité.⁶³ » L'être quelconque est exemplaire non pas au sens d'une figure canonique qui se poserait comme modèle ou se présenterait comme idéal, mais plutôt parce qu'il n'a jamais préséance sur les autres et qu'il n'est toujours rien de plus ni de moins que « l'un des êtres ». L'être quelconque apparaît en outre inessentiel au sens où il ne se définit ni à partir d'une essence propre, ni à partir d'une essence collective. Il expose sa singularité *parmi* les autres : non pas en opposition aux autres, ni indifféremment des autres, mais toujours « par rapport » aux autres. Agamben conçoit la singularité comme « [l]'impropriété, que nous exposons comme notre être propre⁶⁴ », comme relevant moins de qualités intrinsèques que de la « manière d'être » au monde. Il suggère que la puissance de l'être quelconque ne relève pas d'une force qui lui serait innée, mais plutôt de sa capacité à investir un champ de possibilités, à accomplir singulièrement son être au monde, sans essence ou présupposés qui viendraient le limiter en le déterminant a priori.

Agamben soutient la nécessité d'établir des modes de représentation qui parviennent à incarner les singularités quelconques, à représenter les êtres sans les essentialiser, ni les réduire à leur appartenance à une classe, un genre ou une identité. Cela permettrait de « fonde[r] toutes les appartenances possibles⁶⁵ », voire de « s'approprier l'appartenance même⁶⁶ » en présentant les êtres au-delà d'un système préétabli de catégories. De tels usages du langage parviendraient à désigner les êtres sans les « résumer » à certaines de leurs caractéristiques spécifiques, à les présenter selon l'ensemble de leurs attributs, dans leur entière singularité. Agamben désigne comme l'« être-dans-le-langage » cette correspondance entre l'être singulier – l'être qu'on

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

dirait « réel » – et sa représentation, cette « anaphore qui ne renvoie plus à aucun sens et à aucun référent, [cet] *ainsi* absolu, qui ne présuppose plus rien, [et] est entièrement exposé.⁶⁷ » Il qualifie d'« homonymique » une telle relation entre être et langage qui permet de rendre aux êtres leur « communicabilité », leur potentiel d'être représentés et de se représenter aux autres « tels qu'ils sont ». Cette relation traduit le quelconque, car elle

ne fonde pas une nouvelle classe, mais est, dans chaque classe, ce qui retranche la singularité de la synonymie, de son appartenance à cette classe, non pas pour l'inscrire dans une absence de nom ou d'appartenance, mais pour l'envisager dans son nom *même*, dans une pure et anonyme homonymie⁶⁸.

L'usage d'une telle homonymie implique nécessairement une réappropriation du langage et des représentations. Dans *La communauté qui vient*, mais également dans *Moyens sans fins* où il s'intéresse plus spécifiquement à la fonction communautaire des corps et de leurs mises en représentation, Agamben reprend la thèse développée par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967) qui veut que le capitalisme, dans sa forme ultime, engendre une aliénation de la société par sa propre « mise en spectacle ». Il affirme à son tour que la politique contemporaine est devenue un « monde du spectacle où la communication humaine est séparée d'elle-même⁶⁹ », où les formes de singularités et les différentes manières d'être-en-commun sont occultées. Or pour faire apparaître les singularités quelconques, ces « communauté[s] sans présupposés ni État⁷⁰ » sur lesquelles « la souveraineté et le droit n'ont plus aucune prise⁷¹ », il faut, selon Agamben, déconstruire les dispositifs de contrôle en « amenant au langage le langage même⁷² », en lui opposant des représentations homonymiques, en présentant des êtres dont la figuration ou la description correspond le plus possible à l'*éthos*, « dont la *physis* est la ressemblance⁷³ ».

Agamben souligne par ailleurs que cette concordance de l'être et de sa représentation

⁶⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 107-108.

⁷⁰ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 86.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 127.

⁷² Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

doit résister à toute forme d'essentialisation, c'est-à-dire que représenter les êtres « tels qu'ils sont » ne doit pas consister à révéler une nature qui leur serait propre et les déterminerait comme individu. Il relève un tel processus de « désessentialisation » dans la publicité des collants Dim, célèbre vidéo publicitaire des années 1970 qui présentait une série de corps de femmes dansants, d'abord filmés séparément, puis rassemblés en tableau de groupe grâce à un processus de montage, créant alors un effet « à la fois de synchronie et de dissonance, de confusion et de singularité, de communication et d'étrangeté⁷⁴. » S'appuyant sur cet exemple et sur les thèses de Siegfried Kracauer et Walter Benjamin au sujet des « images reproductibles », Agamben envisage la possibilité d'appréhender, grâce à un certain travail sur l'image, le corps au-delà de sa dimension essentielle. Il mentionne qu'il faut, pour faire apparaître la communauté des singularités quelconques, travailler à construire des représentations qui montrent la « ressemblance sans archétype⁷⁵ » des êtres, c'est-à-dire qui parviennent à éclairer les similarités qui les unissent, le caractère fondamentalement commun, non exclusif de leur être-au-monde, sans que ces ressemblances ne puissent être assimilées à un genre ou à une identité collective.

Exprimer le caractère quelconque des êtres exige également, selon Agamben, d'entretenir une « pudeur du langage vis-à-vis de son référent⁷⁶ ». Il soutient la nécessité, pour figurer les êtres quelconques, d'employer des formes linguistiques qui assument la limite de leur qualité référentielle, c'est-à-dire qui parviennent à désigner les choses tout en avouant explicitement cette impossibilité de les décrire dans toute leur complexité. Il utilise l'image du « pseudonyme » pour décrire de tels modes de langage qui accusent une certaine « pudeur vis-à-vis de [leur] référent⁷⁷ », « comme si chaque mot était précédé d'un invisible "soi-disant", "pseudo" et "prétendument", [...] comme si chaque terme élevait une objection contre son propre pouvoir de dénomination⁷⁸. » Il donne en exemple la prose de l'écrivain suisse Robert Walser, reconnu pour ses descriptions à la fois aériennes et détaillées, pour décrire ce langage qui évoquerait les choses avec justesse et exhaustivité, sans les confiner à une image ou à une

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

définition figée. La pseudonymie parviendrait à incarner le caractère quelconque des êtres en ce que les sujets y demeurent toujours « non préférés », représentés sans toutefois se voir réduits à une identité ou à une catégorie.

1.3.2 Art, corps et désœuvrement

Dans la même perspective que Nancy appréhende le corps comme une dimension fondamentale de l'*être-avec*, Agamben décrit le corps comme un « point d'indifférence par rapport à toutes mes propriétés, par rapport à ce qui est propre et ce qui est commun, à ce qui est intérieur et ce qui est extérieur⁷⁹ », comme « le seuil de dé-propréhension et de dé-identification de tous les modes et de toutes les qualités, dans lequel ceux-ci [les corps] deviennent purement communicables⁸⁰. » À l'instar de Nancy, il considère les œuvres qui représentent les corps comme la « communication d'une communicabilité⁸¹ », c'est-à-dire que ces représentations perpétuent, voire rendent possible cet être-ensemble qu'institue, en soi, la présence des corps. Il associe également la dimension communautaire de l'art à sa capacité à montrer des visages qui demeuraient jusque-là inexistantes, parce qu'ignorés ou occultés, ou encore à faire apparaître des visages là où ils sont *a priori* absents. Il soutient que « l'art peut donner un visage même à un objet, à une nature morte [...] et il est possible aujourd'hui que toute la terre, transformée en désert par la volonté aveugle des hommes, devienne un unique visage⁸². » Ainsi, pour Agamben, l'art est politique, car il parvient à créer de nouvelles possibilités de communication et de nouvelles formes de commun.

Il conçoit également dans les représentations artistiques la possibilité d'exposer la « puissance de désœuvrement » que sous-tend la communauté des singularités quelconques. C'est-à-dire que le potentiel de résistance politique des êtres ne réside pas à son sens dans la force de leurs actions, mais plutôt dans leur capacité à « ne pas être », c'est-à-dire à exister sans que cette existence n'ait d'autre finalité qu'elle-même, à accomplir leur être-au-monde sans que celui-ci ne soit subordonné à d'autres finalités que sa réalisation. « [P]ropriement

⁷⁹ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² *Ibid.*, p. 104-105.

quelconque est l'être [...] qui *peut* sa propre impuissance⁸³ » et dont la puissance d'« inaction » ne peut être récupérée par le pouvoir⁸⁴, « l'homme comme pure médialité⁸⁵ » qui, de cette manière, résiste à son assujettissement. Ce potentiel de désœuvrement des êtres s'inscrit encore une fois à même les corps, plus spécifiquement les gestes⁸⁶. Ceux-ci permettent, selon Agamben, d'« assumer et de supporter⁸⁷ » une manière d'être, une singularité, sans nécessairement engendrer ou réaliser des actions spécifiques. Le geste, lorsqu'il est exposé comme tel, apparaît comme ce qui « rompt la fausse alternative entre fins et moyens [...] et présente des moyens qui se soustraient comme tels au règne des moyens sans pour autant devenir des fins⁸⁸ ». Le geste est « sans fin », également, au sens où il tend davantage à perpétuer un état, à communiquer un mode d'être qu'à achever une action donnée. Dans la mesure où « les gestes subordonnés aux buts les plus familiers [y] sont exhibés comme tels et maintenus par là en suspens⁸⁹ », l'art permet de dégager une telle force de résistance passive. Les représentations artistiques permettent, plus encore, de faire apparaître comme des « médialités pures » des gestes qui sont généralement associés à des finalités pratiques, c'est-à-dire que les corps n'y ont d'autre fonction que celle de communiquer un *éthos*. Elles parviennent à libérer les êtres de ce « règne des moyens et des fins » qui les assujettit et les astreint à des fonctions données pour les présenter uniquement et totalement *tels qu'ils sont* et pour révéler toutes leurs potentialités.

1.4. Didi-Huberman et la communauté exposée

Les concepts développés par Blanchot, Nancy et Agamben laissent voir une réflexion sur la nécessité de « dire » la communauté, de la représenter sans toutefois la confiner à des

⁸³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 40.

⁸⁴ Contrairement à la force d'action qui peut se voir détournée, exploitée ou contrôlée.

⁸⁵ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, op. cit., p. 70.

⁸⁶ Agamben entend par « gestes » moins les « mouvements » fonctionnels que toutes les formes d'expressions et de postures corporelles.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

définitions et à des formes figées. Ces trois théoriciens ont comme point commun d'attribuer à l'art et à la littérature la possibilité d'exposer l'être-ensemble non pas en tant qu'identité collective, mais plutôt en tant qu'espace d'identification sans limites. Ces modes de représentation ont le potentiel de faire voir la complexité des rapports qui unissent et divisent à la fois les êtres singuliers, de suggérer la dimension plurielle de toute communauté en restituant la multiplicité de visages, de corps, de voix qu'elle rassemble. Ils suggèrent tous trois que l'art et la littérature permettent de donner à voir et à penser différents modes d'être-au-monde sans nécessairement les catégoriser ou les réduire à des concepts théoriques déterminés, et permettent de réfléchir de nouvelles formes de commun. Ces différentes thèses appellent à réfléchir les manières dont il serait possible de représenter une communauté par nature résistante. Résistante, car échappant à toute forme de stigmatisation et impliquant une pluralité impossible à catégoriser. Résistante, en outre, à ce que Michel Foucault désigne comme le « pouvoir subjectivant », un pouvoir qui contrôle les individus et limite leurs potentialités en les « désign[ant] par leur individualité propre, les attach[ant] à leur identité⁹⁰ », du fait qu'elle empêche de concevoir les êtres singuliers comme des sujets absolument individuels, des entités qui seraient fondamentalement isolées donc isolables. Si les théoriciens étudiés dans ce chapitre défendent tous, à leur manière, l'importance de trouver des modes de langage et de discours qui échappent au contrôle et à l'assujettissement par l'expression d'un *ensemble*, ceux-ci ne s'intéressent toutefois pas explicitement à la forme de ces représentations. Si ces penseurs articulent des notions qui incitent à repenser les rapports entre être-ensemble, langage et représentations, la dimension esthétique de leurs réflexions demeure lacunaire du fait qu'ils envisagent rarement des modes d'écriture ou de figuration particuliers.

Les concepts philosophiques développés par Blanchot, Nancy et Agamben trouvent toutefois écho dans les récents travaux de Georges Didi-Huberman, qui abordent les questions du commun et de la communauté à partir d'enjeux formels spécifiques. Dans *Survivance des lucioles* (2009), il s'intéresse au travail de plusieurs artistes – principalement au cinéma et aux essais de Pier Paolo Pasolini – qui cherchent à représenter les « gens du peuple », à dégager la « poésie immanente » à l'existence de ces « sans-parts » par nature menacés de disparition. Il

⁹⁰ Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et écrits, tome IV*, Paris, Gallimard, 1994 [1982], p. 1046.

interroge le potentiel des pratiques artistiques à « reconstituer » des formes de culture et de mémoire qui échappent à l'écriture traditionnelle de l'Histoire. La métaphore des lucioles symbolise les peuples, la multiplicité hétérogène et non hiérarchique de singularités qui parviennent à « briller » de manière intermittente dans l'ombre du pouvoir et du « faisceau de l'idéologie triomphante⁹¹ ». « Êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables et *résistants* comme tels⁹² », les lucioles apparaissent aux autres en gardant une part d'imperceptible. Ainsi l'artiste qui souhaite les observer et les représenter doit chercher à en percevoir les lueurs tout en renonçant à en saisir chaque détail, chaque facette. Car « pour [les] savoir, il faut les voir dans le présent de leur survivance : il faut les voir danser vivantes au cœur de la nuit⁹³ ». Il faut, en somme, les regarder tout en faisant l'expérience de leur disparition imminente, les présenter dans ce qu'elles comportent d'éphémère sans tenter de les inscrire dans un système cohérent ou une continuité suivie. Didi-Huberman aborde la question du collectif avec la notion de réseaux de survivances, qui désigne des formes de cultures qui existent en marge du pouvoir, « là même où se déclare leur extraterritorialité, leur marginalisation, leur résistance, leur vocation à la révolte⁹⁴. » Ces cultures s'incarnent dans les gestuelles, les postures corporelles, les usages spécifiques du langage ; « langages du peuple, gestes, visages : tout cela dont l'histoire ne sait pas rendre compte dans les simples termes de l'évolution ou de l'obsolescence⁹⁵. » La représentation, l'« apparition » de ces réseaux, permet de restituer des formes de mémoire commune qui seraient autrement rendues invisibles.

Didi-Huberman poursuit dans *Peuples exposés, peuples figurants* (2012) cette réflexion sur les figurations contemporaines des peuples et soutient que ceux-ci sont aujourd'hui constamment menacés de disparaître, de se voir réduits par leurs représentations médiatiques à un statut anonyme de masse figurante. Convoquant directement plusieurs notions théoriques abordées par Blanchot, Nancy et Agamben, il identifie certains enjeux formels et pratiques

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 32. L'expression est toutefois empruntée à un article de Pasolini intitulé « Le vide du pouvoir en Italie », publié pour la première fois dans le journal *Corriere della sera*, puis dans son recueil d'essais posthume *Écrits corsaires* (1976).

⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁹³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵ *Idem.*

artistiques à partir desquels il est possible de restituer et de réfléchir une multiplicité de modes d'être-ensemble. Il analyse dans cette perspective plusieurs œuvres photographiques, picturales et cinématographiques qui participent d'un « désenclavement théorique de la question des peuples⁹⁶ » : des œuvres qui permettent de figurer les êtres au-delà des catégories et des identités figées, en exposant dans toute leur complexité une pluralité de manières d'être-au-monde.

1.4.1 Montage et lyrisme documentaire

Ce « désenclavement » implique, pour Didi-Huberman, de conjuguer une démarche documentaire, une observation presque scientifique des faits et des gestes avec une certaine recherche esthétique. Il suggère en ce sens qu'« [i]l ne suffit [...] pas que les peuples soient exposés *en général*⁹⁷ », mais bien qu'ils fassent l'objet de figurations qui résistent aux lieux communs et contestent les stéréotypes, qui « problématisent » le réel et donnent à penser de nouvelles formes d'*être-avec*. Il définit dans cette perspective une certaine approche stylistique qu'il nomme *lyrisme documentaire*. Il situe celle-ci à mi-chemin entre la démarche de l'historien ou du documentariste, qui tend à « citer » dans leurs moindres détails les expressions et les gestes quotidiens, et celle de l'artiste qui chercherait à « poétiser » la réalité, à « inventer une *beauté du peuple* dans laquelle les peuples, à un moment, décideront – ou pas – de se reconnaître⁹⁸ ». Un tel travail exige, selon lui, d'allier *mimésis* et *figura*, c'est-à-dire de représenter avec un certain souci de réalisme les manières d'être et les conditions d'existence tout en les abordant sous un angle poétique, de faire preuve d'« une imagination essentiellement dialectique, dans laquelle les *corps documentés* et les *corps lyriques* échangent et opposent sans relâche leurs gestes et leurs affects⁹⁹. » Il soutient qu'à partir d'une telle approche, il devient possible de montrer les actions les plus banales en leur conférant une *valeur d'exposition*, de soustraire les gestes quotidiens à leurs fonctions utilitaires afin de les considérer *pour eux-mêmes*, dans toute leur « puissance poétique » et leur capacité à

⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, tome 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 120.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 167.

communiquer un *éthos*.

Le « lyrisme documentaire » donne ainsi à contester les identités et les catégories préétablies en faisant apparaître les tensions et les dualités qui traversent l'existence des peuples, et déconstruit les prescriptions auxquelles ceux-ci sont autrement soumis, en en dressant des portraits qui dépassent et remettent en question les définitions qu'on dirait « scientifiques ». Didi-Huberman reconnaît ce travail de mise en forme dans une certaine pratique du montage, qui inclut le montage cinématographique, mais aussi plus généralement toutes les pratiques d'agencement par lesquelles un artiste juxtapose différents univers et différentes temporalités à l'intérieur d'une même image, d'une même scène ou d'une même œuvre. Didi-Huberman distingue à cet effet différentes formes de montage : le « montage des corps », qui permet de faire voir autant la complexité des rapports entre les individus que leurs manières spécifiques d'être-au-monde ; le « montage des temps », qui tend à ancrer la communauté à la fois dans des temporalités présentes et passées, voire dans un temps mythique ; le « montage des espaces » qui permet de la situer autant dans une réalité historique que dans le champ de l'imaginaire. Un tel travail formel aide à illustrer le rapport qui lie le particulier au commun en présentant les gestes et les traits singuliers comme le témoignage d'une certaine mémoire collective, en mettant en dialogue les souffrances intimes avec le conflit historique ou le drame mythique. Car si Nancy voit dans « l'interruption du mythe » la condition de possibilité d'un vivre-ensemble à l'extérieur des présupposés et des identités fixes, Didi-Huberman affirme que « [s]'il y a bien mythologie, il faut l'entendre dans sa puissance heuristique : pas seulement, donc, dans sa fragilité fantasmatique. Il faut l'entendre à la fois comme une *construction* poétique, une fable, et comme une authentique observation de la réalité¹⁰⁰ » par laquelle les *éthos* singuliers se voient *dialectisés*, mis en rapport et en opposition les uns avec les autres. Il s'agit donc moins de déconstruire le récit mythique que de lui soutirer sa valeur d'exemplarité. Cela implique de considérer à l'inverse les gestes quotidiens et les expressions populaires – linguistiques et corporelles – selon leur qualité figurale, d'occulter leur caractère potentiellement anodin pour leur reconnaître une puissance symbolique.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 209-210.

1.4.2 Formes de la comparution : séries de portraits et portraits de groupes

Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman s'intéresse aux pratiques, picturales et photographiques, de la série de portraits et du portrait de groupe en analysant la manière dont celles-ci parviennent à mettre en forme une tension irréductible entre singularité et commun, entre similarité et hétérogénéité. Ces formes figuratives offrent la possibilité de mettre en scène une communauté où chaque individu conserve ses caractéristiques propres, mais est également lié aux autres par des éléments de ressemblance ; un rassemblement fondamentalement pluriel, mais où chaque membre ne peut être appréhendé comme une entité purement individuelle. Didi-Huberman appuie sa réflexion sur un certain nombre d'œuvres aux styles et aux origines variées, des collages documentaires du photographe allemand August Sander jusqu'aux séries de photos *Faces* (2009) réalisées par l'artiste français Philippe Bazin, qui rassemblent des visages de vieillards et de handicapés mentaux. Il montre comment ces œuvres arrivent à « constamment travailler l'espèce avec l'aspect, c'est-à-dire la répétition des traits génériques avec la singularité des traits de différence¹⁰¹ », à « inclure l'aspect humain dans l'espèce humaine, et l'éthos du groupe dans le pathos du corps singulier de chaque sujet¹⁰² », à mettre en dialogue « la vie éthique et la vie nue¹⁰³. »

L'accumulation de visages, de corps, d'éthos que parviennent à mettre en scène le portrait de groupe et la série de portraits engendre un effet de multiplicité. Ces pratiques figuratives ont, selon Didi-Huberman, le potentiel de donner à voir un ensemble de « corps parlants et agissants¹⁰⁴ » qu'il serait impossible de résumer dans une seule figure dominante : « une foule innombrable de singularités – mouvements singuliers, désirs singuliers, paroles singulières, actions singulières – dont aucun concept ne saurait faire la synthèse¹⁰⁵. » Il suggère que de telles œuvres cherchent davantage à exposer une « parcelle d'humanité », à en faire l'expérience par la « mise en aspect », c'est-à-dire par la représentation détaillée d'une pluralité de réalités humaines avec tout ce qu'elles présentent d'incompréhensible et d'inassimilable,

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁵ *Idem.*

qu'à en proposer une interprétation ou qu'à défendre une vision précise du monde. La présence simultanée d'une multiplicité de visages à laquelle donnent lieu de telles formes figuratives contribue également à mettre en lumière les traits et aspects communs qui permettent de penser cette pluralité comme un groupe, comme une communauté. Cette construction d'un certain « sens du commun » ne va toutefois pas sans une organisation des visages « au-delà [du simple] assemblage¹⁰⁶ », à partir de ce qu'il désigne comme une « règle d'intelligibilité commune¹⁰⁷ », c'est-à-dire selon une certaine régularité formelle (cadrage, éclairage, dimensions, disposition, etc.) qui regroupe les êtres de manière non hiérarchique et fait ressortir leurs ressemblances. Il reprend la notion de *comparution* développée par Nancy et l'idée d'un espace-temps partagé où des sujets se voient mis en relation. Il reconnaît dans la série de portraits et le portrait de groupe moins une « sommation des *je*¹⁰⁸ » qu'une « mise en partage des *nous*¹⁰⁹. » De telles pratiques ont pour effet de créer le *contact* nécessaire, la contiguïté à partir de laquelle il devient possible d'envisager une *coexistence*, de considérer la multiplicité des rapports qui rassemblent, mais qui séparent et divisent également les êtres représentés.

1.4.3 Cadrage et exposition des singularités

Didi-Huberman reprend l'idée d'*exposition* développée par les théoriciens de la communauté, selon laquelle les individus sont façonnés par leur contact avec un « dehors », avec une *extériorité*, et définit certains modes de figuration qui parviennent à « exposer cette exposition » fondamentale des êtres. Plus précisément, il voit dans le travail de cadrage la possibilité de représenter la manière dont les êtres sont constamment appelés à se transformer selon le contexte dans lequel ils évoluent. Tandis que Nancy présente la pratique du portrait comme un processus d'exposition du sujet, Didi-Huberman analyse certains types de cadrage qui ont pour effet de faire voir les sujets dans leur *exposition même* : de les présenter non pas dans leur individualité pure, mais comme essentiellement façonnés par le contact des autres et leur rapport au monde. Il montre comment l'utilisation d'un cadrage élargi – un cadrage mettant

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁹ *Idem.*

en scène les corps dans un décor donné et reconnaissable¹¹⁰ – permet de rendre visible ce qu'il désigne comme un *état des lieux*, c'est-à-dire la relation qu'entretiennent les humains avec leur environnement, la façon dont leur *éthos* se conforme ou entre en conflit avec l'espace social dans lequel ils évoluent, la manière dont cet espace les contrôle ou les contraint. Pour illustrer cette idée, Didi-Huberman mentionne le travail de Philippe Bazin, plus spécifiquement ses séries de photographies qui présentent des vieillards couchés ou assis dans la chambre de l'établissement de soins de longue durée où ils sont hébergés. Il montre comment ces images, qui révèlent un contraste frappant entre la fragilité des corps malades et la « dureté » du décor médical, parviennent à exposer « le conflit de l'humanité comme "parcelle" et de ce qu'on appellera, comme il convient, le "cadre institutionnel" qui s'emploie à en réduire les mouvements¹¹¹. » Il suggère qu'à l'inverse, un cadrage resserré a le potentiel de présenter ce qu'il décrit, cette fois, comme un *état du temps*, c'est-à-dire la manière dont les événements et le quotidien travaillent les êtres et façonnent jusqu'à leurs corps et leurs visages.

Avec les gros plans et les plans rapprochés, il devient selon lui possible de déceler les traces de cette temporalité qui s'inscrit à même les traits, « la fragilité d'une peau [...], la fatigue d'un regard.¹¹² » Ces plans laissent également voir les marques, souvent presque invisibles, de la volonté de résistance des sujets à cette « usure du temps », de leur singularité qui persiste à se manifester malgré le temps qui passe et les transforme :

[o]n accède ici à l'extrême proximité [...] d'une lutte intime entre deux mouvements : mouvement du temps qui passe (*chronos*) et qui a presque fini de réduire ce visage comme une feuille de papier que l'on chiffonnerait avant de la jeter à la poubelle ; et celui du temps qui résiste (*aiôn*), qui n'en finit pas d'adresser sa question, sa supplique, sa colère, son refus, son énergie de survie¹¹³.

Didi-Huberman suggère que l'utilisation de gros plans et de plans rapprochés donne également la possibilité de présenter les êtres strictement *tels qu'ils sont*, au-delà de leur appartenance à un groupe ou à une identité spécifique. Parce qu'ils ne cadrent généralement que le visage sans nécessairement mettre celui-ci en scène dans un décor ou devant un arrière-plan donné, parce

¹¹⁰ Par exemple, le malade dans sa chambre d'hôpital, ou encore l'ouvrier sur son lieu de travail.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

qu'ils représentent les sujets sans les inscrire directement dans leur environnement quotidien ou dans un espace reconnaissable, ces plans parviennent à mettre en scène les sujets à l'extérieur des prescriptions et des normes qu'impose le contexte social de leur existence. Didi-Huberman montre comment un tel processus de cadrage a pour effet de présenter les individus à travers un point de vue nouveau, de les appréhender à partir de leurs traits de singularité et non uniquement dans leur rapport aux autres et à l'environnement dans lequel ils évoluent. Il parle de « *désincarcération* par le cadre¹¹⁴ » pour décrire ce choix formel qui engendre « dans l'*encadrement* symbolique, un *décadrage* laissant place à l'imagination¹¹⁵ », qui incite, en somme, à envisager les êtres uniquement et entièrement « pour ce qu'ils sont ». Car « [l]e cadre rapproché réduit, certes, la perspective. Mais il impose la force du face-à-face¹¹⁶ », car il ne fait pas simplement « apparaître » les êtres, mais force, plus encore, à appréhender toute la complexité de leur *éthos*, car « l'attention portée sur le visage contest[e] bien l'*encadrement* institutionnel et l'anonymat des corps qu'il suppose¹¹⁷. »

Ce parcours théorique qui s'amorce sur une réflexion autour de l'écriture – celle qui soutend les travaux de Blanchot – pour se conclure avec des thèses qui concernent essentiellement le travail sur l'image peut paraître sinueux dans le cadre d'une recherche consacrée à l'analyse de textes littéraires. La pensée de Didi-Huberman s'avère toutefois une ressource essentielle pour aborder les figurations des criminels dans l'œuvre de Genet. Elle synthétise, sans l'annoncer comme tel, les conceptions de la communauté développées par Blanchot, Nancy et Agamben en abordant plus directement l'enjeu de la forme, mais elle problématise aussi explicitement le *point de vue*, la posture ambiguë que doit adopter celui qui souhaite représenter une communauté sans lui imposer une définition. Dans la continuité d'Agamben, qui conçoit dans l'« écriture pseudonymique » la possibilité de figurer les êtres en préservant leur caractère quelconque, « non proféré », Didi-Huberman associe l'« exigence communautaire » en art

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

moins à un effacement de la voix singulière ou de la facture de l'auteur qu'à une recherche esthétique grâce à laquelle les sujets se révèlent en marge des lieux communs, à distance des appartenances les plus évidentes. Les démarches artistiques que convoque Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* et *Peuples exposés, peuples figurants* ont pour la plupart peu à voir – comme nous le mentionnions plus tôt – avec un travail documentaire ou une approche qui se voudrait objective. Il ne s'agit ainsi pas uniquement de montrer les choses strictement « telles qu'elles sont », mais bien de sortir d'un rapport factuel au réel pour le mettre en forme de manière à laisser entrevoir le commun, le collectif là où il ne s'impose pas *a priori*. Le type de démarche que défend Didi-Huberman ne consiste pas à « mettre l'art au service » d'une réalité sociale, ni, à l'inverse, à astreindre les sujets, à les transfigurer sur la base d'une vision du monde qui serait propre à l'artiste, mais bien à mettre à l'œuvre des stratégies artistiques qu'il décrit lui-même dans son essai *Sur le fil* (2013) comme participant

[d'] une triple dialectique : d'abord, une *dialectique des formes* que l'artiste revendique spécifiquement [...] dans son rapport même à l'histoire politique [...]; ensuite, une *dialectique des techniques* que l'artiste doit mettre en jeu [...]; enfin, une *dialectique des fonctions* que Benjamin résume à travers la notion brechtienne de « changement de fonction » [...] et illustre par la pratique, littéraire et visuelle, du montage¹¹⁸.

L'« exposition des peuples » implique dans cette perspective de produire des « représentations alternatives », c'est-à-dire de trouver des formes qui confèrent une puissance politique et poétique à des communautés marginalisées que d'autres types de représentations – par exemple les images ou les discours médiatiques – *neutralisent*, réduisent à des prescriptions cliniques.

C'est cette posture complexe, à la fois d'observateur et de poète, que traduit l'écriture romanesque de Genet, et qui caractérise sa mise en récit des milieux criminels et de l'espace carcéral. Les thèses de Didi-Huberman, si nous y trouvons des échos dans des œuvres comme *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, incitent à approfondir la réflexion autour des procédés formels, entre autres parce que le texte littéraire – par rapport à un médium visuel – soulève des enjeux de style et de structure qui lui sont propres. Les deux prochains chapitres ont pour objectif de prolonger les réflexions autour de la question de la figuration des peuples

¹¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 77. (Dans cet ouvrage, l'auteur fait d'ailleurs référence à un texte de Genet intitulé « Le funambule » (1958), qui prend la forme d'une réflexion poétique dédiée à son ami Abdallah.)

et des communautés, synthétisées ici, en interrogeant les motifs narratifs, les modes de description, les symboliques et les effets stylistiques qui permettent d'envisager une certaine *politique du commun* dans l'écriture de Genet.

CHAPITRE II

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE L'EFFACEMENT DU SUJET : DÉPERSONNALISATION, MOBILITÉ ET OPACITÉ DES IDENTITÉS

La synthèse théorique proposée dans le chapitre précédent éclaire différentes manières dont s'affirme, chez les penseurs contemporains de la communauté, une volonté de rupture avec les conceptions ontologiques qui définissent l'individu comme une entité finie et autonome. À travers le « principe d'incomplétude » chez Blanchot et l'« ontologie de l'*être-avec* » chez Nancy, ou encore autour de la notion de singularité quelconque chez Agamben, le sujet individuel est défini à l'extérieur de sa dimension essentielle, déterminé à travers un rapport d'altérité irréductible. Dans cette perspective, l'enjeu de la communauté ne relève pas tant, à leur sens, d'un « être-ensemble », d'un phénomène de sociabilité ou de la recherche d'une identité collective. Le commun reposerait plutôt sur un processus sans fin d'*exposition* – aux autres, à un environnement – auquel chaque être est inévitablement soumis. Au-delà des relations qu'il entretient avec les autres, chaque sujet est ainsi fondamentalement *pluriel* en ce que la construction de sa singularité résulte nécessairement d'un contact avec autrui, bref, en ce que l'être n'est toujours qu'*être-au-monde* et qu'il n'existe toujours qu'à travers son rapport à un *dehors*.

Comme nous l'évoquions plus tôt, cette conception du sujet fait écho au principe de *déssubjectivation* tel que développé par Michel Foucault qui conçoit une forme de résistance au pouvoir dans le refus d'appréhender les êtres comme des entités isolées pourvues d'une essence propre, sur la base unique de leur individualité. Autour de cette question, Érik Bordeleau interroge, dans *Foucault anonymat*, la notion d'« anonymat » telle qu'elle traverse l'œuvre théorique du philosophe. L'anonymat s'apparente moins, ici, à une simple dissimulation de l'identité, mais sous-tend plus généralement l'ensemble des procédés qui travaillent à déconstruire la finitude et l'unité du sujet et qui impliquent toujours « une sortie de la forme

désormais obsolète de l'intériorité privée¹. » Bordeleau expose la manière dont un tel phénomène contribue à déjouer le façonnement des identités individuelles que tendent à perpétuer les dispositifs de pouvoir et ainsi à « se rendre disponible à de nouvelles possibilités d'existence et d'être-en-commun². » Parce qu'il permet de « se dépendre de soi-même³ », de sortir des identités préétablies, des places et des rôles qui nous ont été assignés, l'anonymat donne lieu à des phénomènes d'identification et de désidentification sans limites, à une « intensifi[cation] des devenirs qui se dérobent à la capture par les dispositifs⁴. » Il laisse place à l'émergence de singularités mouvantes, qui se transforment au contact des autres et donnent ainsi à voir des formes nouvelles et non instituées de commun.

Dans son célèbre essai *Surveiller et punir*, Foucault s'intéresse directement à la question du « dispositif carcéral » à travers une étude de l'évolution des prisons et plus généralement, des systèmes de surveillance et des cadres disciplinaires dans les sociétés modernes. Il compare le système carcéral à une véritable « machinerie de pouvoir⁵ », un ensemble complexe de discours, de règlements et de procédés qui cherche à contrôler les corps, les comportements et aptitudes, à « produire des individus », puis à les isoler en les confinant à des places et à des fonctions données. Il soutient que dans cet espace « divis[é] en autant de parcelles qu'il y a de corps à répartir⁶ »,

[l]a foule, masse compacte, lieu d'échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d'une collection d'individualités séparées. Du point de vue du gardien, elle est remplacée par une multiplicité dénombrable et contrôlable ; du point de vue des détenus, par une solitude séquestrée et regardée⁷.

¹ Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Quartanier, 2012, p. 42.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975, p. 139.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ *Ibid.*, p. 202.

Il démontre que le système carcéral prend, en somme, la forme d'une structure qui vise à isoler les sujets pour les catégoriser, d'un dispositif de visibilité par lequel tous les sujets sont rendus reconnaissables, aisément identifiables.

Avec ce deuxième chapitre, il s'agit justement d'exposer comment les représentations de l'univers carcéral chez Genet déploient une poétique qui s'oppose à ce régime de visibilité, par la mise en scène de sujets qui résistent à cette assignation des identités, des rôles et des places. Les deux romans étudiés ici rendent compte sous différents aspects de ce pouvoir coercitif que met en œuvre la prison. En ouverture de *Notre-Dame-des-Fleurs*, notamment, la mention des photographies de condamnés à mort « multipliées par les machines⁸ » et placés à la une des quotidiens français traduit la surexposition, l'extrême visibilité à laquelle sont soumis ces criminels projetés au rang de « figures publiques ». Plusieurs descriptions de l'espace carcéral dans *Miracle de la rose* évoquent un univers rigide et codifié où les êtres sont façonnés par une discipline répétitive et structurée, où les règlements « sévères et précis » parviennent à « travailler la matière la plus dure et, en même temps, la plus délicate : les cœurs et les corps d'assassins⁹. » Si les deux œuvres sont parsemées d'éléments – des allusions, des anecdotes, des détails – qui donnent à penser l'omniprésence du pouvoir, ses manifestations concrètes et ses effets sur les individus, la prose de Genet témoigne davantage d'une écriture du fantasme et de la rêverie que d'une dénonciation manifeste des conditions de vie des prisonniers français¹⁰. Or c'est justement dans cette prise de distance par rapport au réel, dans cette réinvention des formes et des codes qui donne lieu à la figuration de singularités plurielles que s'incarne entre autres la dimension politique des romans.

À travers les longues séquences descriptives, souvent lyriques et théâtrales, qui caractérisent l'esthétique de Genet, les individualités s'effacent ou se confondent. À partir d'une série de procédés stylistiques et narratifs, les frontières entre les individualités se voient constamment brouillées, de sorte que les différents personnages n'apparaissent plus comme des figures uniques, mais se définissent dans un rapport de similarité avec les autres. En ce

⁸ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1944], p. 9.

⁹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1946], p. 271.

¹⁰ L'ensemble des lieux mentionnés dans les deux romans correspondent toutefois à des établissements réels.

sens, il semble que dans les deux textes, le « lieu du commun », l'effet de communauté, réside principalement dans la construction de protagonistes aux identités floues et mouvantes, apparemment impossibles à circonscrire. Dans *Désirs de disparaître* (2015), Dominique Rabaté s'intéresse à l'enjeu de la disparition du sujet dans le roman contemporain et montre comment la désubjectivation en littérature se traduit fréquemment par un refus de se conformer à un mode d'être spécifique : « [a]ller d'une identification provisoire à une autre, sans fixer aucune identité assurée, dans le jeu mobile des projections imaginaires¹¹. » C'est précisément ce refus des identités fixes que nous interrogeons ici afin d'éclairer les mécanismes par lesquels les sujets se construisent, manifestent leur singularité sans jamais correspondre à un portrait univoque. À travers cette analyse, nous nous intéresserons aux différents motifs et procédés narratifs qui confèrent aux protagonistes un caractère « imprenable », insaisissable, et grâce auxquels ceux-ci résistent à leur propre représentation.

2.1 Dépersonnalisation et répétition

Le récit de *Miracle de la rose* est raconté par un cambrioleur incarcéré dans le pénitencier de Fontevault, célèbre prison française connue pour ses conditions de détention difficiles. Le narrateur y croise d'autres criminels qu'il avait connus adolescent alors qu'il était détenu à la colonie pénitentiaire de Mettray, un établissement correctionnel créé dans le but de réhabiliter les jeunes délinquants en les initiant au travail de la terre. La présence de ses anciens camarades ravive une série de souvenirs, et provoque chez lui un sentiment de nostalgie. Il se remémore les années passées dans cet établissement où la vie lui paraissait « naturellement si tendre¹² », dont les rituels quotidiens (la messe, les séances de toilette, les corvées collectives) lui semblent désormais conviviaux en comparaison avec l'isolement auquel il est contraint à Fontevault. Il décrit d'ailleurs sa sortie de Mettray comme un moment de désillusion, une période de désenchantement où son imaginaire se voit confronté pour la première fois depuis longtemps à une vision du monde essentiellement pragmatique. Il explique qu'à l'extérieur de l'espace

¹¹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015, p. 72.

¹² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 307.

carcéral, les êtres et les choses perdent leur caractère équivoque, leur potentiel poétique et se trouvent strictement rattachés à leur définition usuelle :

J'eus l'impression de sortir d'une caverne peuplée d'êtres merveilleux, que l'on devine plutôt (anges, par exemple, aux visages bariolés), pour entrer dans un espace lumineux où chaque chose n'est que ce qu'elle est, sans prolongement, sans aura. Ce qu'elle est : utile. Ce monde, qui m'est nouveau, est désolé, sans espoir, sans griserie. Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle¹³.

On peut justement associer la structure et le ton particuliers des premiers romans de Genet à une tentative de déconstruire cette « cruelle nudité », de résister à cette restriction « sans espoir » des sujets à leurs identités propres et à l'assignation des objets à leur fonction initiale. Les récits de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* se caractérisent par un brouillage des limites entre réalité et fiction – entre les faits divers, les expériences vécues et les rêveries chimériques – qui a pour effet, selon David Andrew Jones, de nous rappeler « that it is always better to skirt the limits of definition¹⁴ ». En effet, les deux narrations sont assurées par un protagoniste incarcéré qui apparaît comme un double de l'auteur¹⁵ et qui, par nostalgie et pour nourrir ses fantasmes, s'inspire d'anciens codétenus et de meurtriers notoires pour construire du fond de sa cellule d'excentriques personnages de voyous : des travestis, des proxénètes, de jeunes bandits et des meurtriers à qui il invente des destins croisés, des liaisons amoureuses, des complicités interlopes, des fins tragiques. Ces portraits, qui magnifient et romancent les sujets criminels, rendent hommage aux condamnés à mort et aux amis disparus tout en

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ David Andrew Jones, *Blurring the Categories of Identity in Contemporary French Literature : Jean Genet's Subversive Discourse*, Edwin Mellen Press, Lewiston, 2007, p. 95.

¹⁵ Dans les deux romans étudiés, la distinction entre l'auteur et le narrateur – et, plus généralement, entre fiction et réalité – n'est pas claire. Plusieurs détails permettent d'établir des liens entre le récit et la vie de Genet, mais plusieurs incohérences forcent à remettre en perspective le caractère autobiographique des textes, à commencer par le fait que Genet n'aurait jamais réellement fréquenté certaines prisons décrites dans les textes. À ce sujet, Pierre Laforgue résume bien cette ambiguïté dans son essai intitulé *Notre-Dame-des-Fleurs ou la symphonie carcérale* en affirmant « qu'il est à peu près impossible d'identifier ce Je qui parle et qui écrit à celui de Genet lui-même, comme il est tout aussi impossible de ne voir dans ce sujet qu'un personnage de fiction à qui est déléguée la fonction d'écrire et de raconter. De manière indécidable le Je qui est mis en scène [...] est une affabulation romanesque en même temps qu'il est une figuration auctoriale. » (Pierre Laforgue, *Notre-Dame-des-Fleurs ou La symphonie carcérale*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2002, p. 33). Dans le cadre de cette recherche, nous privilégierons l'expression « narrateur », et considérerons les événements et les personnages décrits dans leur dimension fictionnelle.

construisant des identités aux assignations et aux contours difficiles à cerner. À partir d'individus publiquement désignés comme « hors norme », Genet construit des protagonistes éminemment fictifs qui prennent l'allure de figures mythiques et invente des péripéties qui paraissent à mi-chemin entre l'anecdote et la légende.

L'incipit de *Notre-Dame-des-Fleurs* évoque bien cette dynamique narrative. Le récit s'ouvre avec la mention de trois meurtriers dont les procès et les exécutions furent largement médiatisés à l'époque où Genet écrivait ses premiers textes : Eugène Weidmann, tueur en série guillotiné en 1939 dont l'arrestation avait fait à l'époque la une de tous les quotidiens français, le Martiniquais Ange Soleil, arrêté la même année pour le meurtre sanglant de sa maîtresse, et le soldat Maurice Pilorge, condamné à mort après avoir assassiné son amant¹⁶. Ces trois noms ne sont mentionnés que ponctuellement dans le reste du roman, mais on peut aisément reconnaître certains traits des criminels dans les personnages de Gabriel, Notre-Dame-des-Fleurs et Seck Gorgui, sans qu'aucun de ces derniers n'apparaisse directement comme l'incarnation de Weidman, Soleil ou Pilorge. Le roman procède ainsi à un travail de fictionnalisation, de « travestissement » du réel à travers lequel les êtres se voient détachés de leur identité et de leurs conditions d'existence pour nourrir un imaginaire où les frontières entre les individualités sont rendues floues, poreuses. Dans un article intitulé « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », Pascaline Hamon se penche précisément sur la question de la résistance à l'assujettissement dans les fictions carcérales de Genet et suggère que la démarche d'écriture qui transparait dans ces deux romans est intimement liée à une volonté de restituer la subjectivité propre du narrateur. Selon Hamon, l'expression d'un monde imaginaire « au sein de la prison, espace hostile à la liberté créatrice, devien[drait] pour le narrateur un fil conducteur permettant de se repenser comme une entité individuelle face à la contrainte et à la fragmentation des espaces et des lieux. ¹⁷» Ce travail de

¹⁶ Le poème « Le Condamné à mort », premier texte connu de Genet écrit en 1942, alors que ce dernier est encore incarcéré dans la prison de Fresnes, est d'ailleurs consacré à Maurice Pilorge, qui aurait été incarcéré pendant quelques semaines dans la même cellule que Genet. Dans *L'Assassin et son Bourreau : Jean Genet et l'affaire Pilorge* (1999), François Sentein relève une série d'éléments (anecdotes, descriptions, etc.) qui permettent d'établir certains parallèles entre l'histoire de ce meurtrier et les premières œuvres de Genet.

¹⁷ Pascaline Hamon, « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *Les Dossiers du Grihl [En ligne]*, 2011-01, mis en ligne le 29 décembre 2011, consulté le 29 septembre 2014, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/5000>

« constitution identitaire » implique toutefois, parallèlement et paradoxalement, la mise en récit d'une forme de désindividualisation qui détache les sujets de l'identité sur la base de laquelle ils sont stigmatisés, au point de subvertir cette identité.

Notre-Dame-des-Fleurs débute avec la description d'un collage réalisé par le narrateur à partir d'une série de photographies de criminels notoires et de condamnés à mort découpées dans les journaux puis disposées au dos du panneau des règlements de l'établissement carcéral. Ce détail est d'ailleurs hautement symbolique, car il laisse sous-entendre, dès les premières pages du roman, l'idée d'une communauté invisible qui se déploierait en marge, à l'extérieur des normes prévues par l'établissement carcéral, malgré ces normes. Les visages de meurtriers qui composent « cette merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs¹⁸ » suscitent la fascination du narrateur et leur vision est bien souvent le point de départ de rêveries fantasmatiques. Ces figures sont toutefois présentées d'une manière qui suggère leur caractère impersonnel, quelconque. Elles sont décrites comme de « belles têtes aux yeux vides [...] pareil[le]s au fil des lames où s'accroche une étoile de lumière transparente, [...] comme les fenêtres des immeubles en construction, au travers desquelles on voit le ciel par les fenêtres de la façade opposée¹⁹. » Cette idée de « vacuité » contraste avec le caractère spectaculaire, monstrueux des crimes commis par ces assassins célèbres qui sont figurés dès cette première scène, comme des entités anonymes, comme des matériaux, des surfaces presque malléables sur lesquelles il devient possible, pour le narrateur, de projeter ses souvenirs et ses fictions personnelles. Ces êtres « tout à fait souples comme des lanières de fouet²⁰ » constituent le point de départ du récit. Dans les pages qui suivent, le protagoniste redonne vie aux photographies accrochées au mur en s'inspirant des rumeurs, des récits sordides de morts sanglantes lus dans les journaux ou racontés par des gardiens, par ses camarades de prison. À travers les nombreuses rêveries fantasmatiques qui se déploient tout au long du roman, les prostitués et les proxénètes empruntent les traits de ces « ennemis publics » que sont les condamnés à mort, et les destinées tragiques de ces meurtriers célèbres se voient mêlées, amalgamées aux ébats et déboires de petits criminels inconnus, unis au sein d'une même saga. Au fil de la narration, le

¹⁸ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 10.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

singulier et le général se côtoient et se confondent : les individus sont érigés en figures, et les personnages, s'ils présentent tous des attributs particuliers, apparaissent bien souvent comme des juxtapositions hétérogènes de traits archétypaux.

Un processus comparable est à l'œuvre dans *Miracle de la rose*, où le narrateur relate les détails de son quotidien au pénitencier de Fontevault, auxquels se juxtaposent des souvenirs de ses années d'adolescence passées à Mettray. À ces allers-retours entre le passé et le présent s'entremêlent des références à des romans-feuilletons du XIX^e siècle et de nombreuses séquences oniriques au cours desquelles les cellules se transforment en navires et les criminels deviennent des « archanges enflammés²¹ » de qui s'échappent des pétales de roses. Le narrateur repense à ses amis disparus, assassinés ou condamnés à mort et tente de leur rendre hommage en reconstituant leurs aventures amoureuses, leurs crimes, leurs bagarres et leurs plans d'évasion en leur conférant un caractère héroïque, à travers une prose lyrique où se côtoient des figures romanesques et des expressions vernaculaires employées par les prisonniers français. La construction des protagonistes y rappelle à plusieurs égards le travail de projection à l'œuvre dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, que l'auteur commente ainsi :

certains enfants sortent, éblouissants, de mes poèmes parce que je les y ai obscurément cherchés, avec une longue patience, au milieu d'un désordre de mots, qu'il m'arrive quelquefois de retrouver, abandonnés, les innombrables brouillons où, à force de dire « tu » à personne de précis, peu à peu cette prière secrète devient plus belle et crée celui à qui je l'adresse²².

Genet décrit ses propres personnages comme des figures qui auraient pris forme, d'une manière qui paraît presque aléatoire, au fil d'un récit anonyme. Ce bref commentaire permet de mettre en perspective la construction diégétique du roman et de concevoir la dualité du projet fictionnel de *Miracle de la rose*. Il s'agit, pour Genet, de préserver la mémoire de ses anciens camarades en les inscrivant dans son texte, mais sans nécessairement restituer avec exhaustivité ou cohérence leurs portraits individuels. Comme dans le cas de *Notre-Dame-des-Fleurs*, le roman apparaît comme une fiction ayant pour finalité l'élaboration d'un récit plus « général »

²¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 269.

²² *Ibid.*, p. 192.

– celui des prisonniers français, et des jeunes colons de Mettray – dont plusieurs figures personnalisées sont les médiateurs.

Dans un article consacré à la pratique du « portrait littéraire » dans le roman moderne français, la chercheuse Nathalie Roelens analyse le court texte de Genet intitulé « Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes » (1967) et dans lequel l'auteur, explique-t-elle, raconte comment l'observation de son voisin d'en face au cours d'un voyage en train lui permet de réaliser « que tout visage, aussi immonde soit-il, en vaut un autre, [...] tout visage, même la tronche la plus abjecte et répugnante n'est que la forme provisoire de l'identité de tous les hommes, tout comme les *portraits* de Rembrandt [...] ne renvoient à personne d'identifiable²³. » Roelens soutient que cet essai et l'épisode qu'il relate marquent un tournant dans l'écriture de Genet qui se caractérise par une « désintégration irréversible du sujet²⁴ » et une reconfiguration du rapport à l'Autre. Sans contester cette analyse qui est d'ailleurs partagée par plusieurs autres critiques²⁵, il semble toutefois qu'une dynamique analogue se déploie déjà de manière implicite dans ses premiers romans, où l'idée d'une indiscernabilité entre les êtres, d'une porosité des frontières entre les individualités permet de concevoir les différents personnages de prisonniers comme liés entre eux sur la base d'un certain nombre de traits et d'aspect communs.

Les sujets mis en scène par Genet apparaissent comme des entités plurielles du fait que les protagonistes incarnent bien souvent en eux la mémoire d'un autre, voire de plusieurs autres. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la construction de figures imaginaires devient souvent, pour le narrateur, un prétexte à se souvenir d'un ancien ami en reprenant, pour le compte de son histoire, certains attributs ou caractéristiques de ce dernier. Ainsi raconte-t-il, au sujet du personnage de Mignon : « Quand je le connus à Fresnes, Divine m'en parla beaucoup, [...] mais je ne sus jamais son visage avec exactitude, et ce m'est une occasion séduisante de faire

²³ Nathalie Roelens, « Écrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet », *Word & Image : A Journal of Verbal and Visual Enquiry*, vol. 15, no 3, 1999, p. 319.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Par Daniel Lance, entre autres, qui conçoit également dans ce texte le début d'une « reconnaissance de l'universalité » dans l'œuvre de Genet (« De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *Ligeia*, no 40-41-42-43-44, octobre 2002/juin 2003).

ici qu'il se confonde dans mon esprit avec le visage et la stature de Roger²⁶. » Une logique semblable se développe dans *Miracle de la rose* où la description de certains camarades de prison permet d'en évoquer d'autres, de faire ressurgir l'image d'un compagnon ou d'un amant disparu. Le narrateur raconte comment il « songe, à travers Guy, aux instants les plus tendres de Bulkaen, à sa mort véritable, [...] à ses désespoirs²⁷ », comment « les mots indiquant un seul [des] charmes [de Divers] » lui font aussitôt « obtenir le portrait de Pierrot²⁸ ». Ces détails évoquent la dimension « quelconque » – au sens où l'entend Agamben – des personnages. Si leurs apparences et leurs attitudes paraissent souvent excentriques, si les liens amoureux, érotiques, amicaux qui les unissent au narrateur dénotent une recherche d'intimité, ils demeurent pour la plupart des « singularité[s] parmi les autres, qui peu[ven]t cependant se substituer à chacune d'elles²⁹ ».

La prose de Genet présente également plusieurs types de répétitions qui installent un lien de ressemblance entre les personnages. Si les récits s'articulent autour de quelques figures de meurtriers – par exemple Harcamone, dans *Miracle de la rose*, ou Notre-Dame-des-Fleurs dans le roman du même nom – qui paraissent presque déifiés au fil des éloges et des descriptions lyriques, cet effet de hiérarchie est remis en perspective par ces motifs qui permettent de concevoir dans les personnages une forme d'effacement du sujet comme entité autonome. Les narrations présentent un certain nombre de résurgences, dont les mentions récurrentes d'une série d'expressions, de traits corporels et de gestuelles spécifiques. Les « éclats de rires et visages étoilés³⁰ », les « geste[s] large[s], démesur[és] de tragédien³¹ » et les postures théâtrales, « sourire[s] lumineux³² » : tous ces détails constituent autant d'exemples d'une série d'éléments qui, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, se voient réitérés au fil des représentations des différents protagonistes, et ce, à travers des formulations similaires, presque identiques. Dans *Miracle de la rose*, le même type de répétitions traverse les descriptions des détenus de la prison de

²⁶ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 44-45.

²⁷ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, pp. 25 et 161.

³¹ *Ibid.*, p. 136.

³² *Ibid.*, p. 301.

Fontevrault et de Mettray. Le narrateur précise d'ailleurs, au sujet de Mettray, que « tous [l]es enfants [s'y] ressemblent³³ » à un point où il est difficile d'en faire les portraits. Les « visage[s] luisa[nts] d'étoiles³⁴ », les « yeux terribles³⁵ », les « boucles blondes³⁶ » et les « torsos nus des marles³⁷ » reviennent comme une ritournelle tout au long du récit, à travers l'évocation de sujets différents. Ceux-ci en viennent à se confondre encore une fois les uns avec les autres.

Dans un texte intitulé « Singulier, pluriel », publié dans un ouvrage collectif consacré aux écritures du ressassement dans les littératures de la modernité, Dominique Rabaté pose l'hypothèse d'une déconstruction, d'un effacement des sujets et des individualités s'effectuant à travers les figures de répétition. Il postule que « dans le ressassement [...] se fraye la force de l'impersonnel³⁸ », qu'un tel usage de la répétition dans l'écriture romanesque « prend la forme mobile [...] d'un éternel retour du même dans sa différence, retour qui ruine les catégories du Même et de l'Autre³⁹ ». Il semble effectivement que les différentes figures répétitives que donne à voir la prose romanesque de Genet instaurent une certaine forme d'*impersonnel*, qui peut se comprendre à la fois comme le résultat d'une aliénation engendrée par la prison et comme l'exposition d'une forme de commun auquel participeraient les personnages. L'écriture de Genet met ainsi en scène des phénomènes d'assujettissement tout en en réduisant, en déconstruisant la dimension individuelle. Les textes illustrent la façon dont les « misères du bagne » – les règlements stricts, les activités forcées, l'isolement – altèrent uniformément les comportements et les attitudes des prisonniers. Les multiples résurgences qui parsèment les deux romans viennent par ailleurs souligner des traits, des postures corporelles qui seraient partagées par les différents protagonistes. Elles empêchent, en somme, de concevoir ces

³³ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 143.

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁷ *Ibid.*, p. 256.

³⁸ Dominique Rabaté, « Singulier, pluriel », dans Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron et Isabelle Poulin (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

derniers comme des entités isolées, sans toutefois les rattacher explicitement à un groupe ou une identité culturelle donnée.

Cette logique est également renforcée dans *Notre-Dame-des-Fleurs* par la présence des différents « textes de signalement », des pastiches des descriptions cliniques diffusées par les autorités afin de retrouver des criminels en fuite, qui accompagnent l'introduction dans le récit de nouveaux personnages de meurtriers. Ces courts paragraphes qui réapparaissent à quelques reprises témoignent d'une similitude frappante, d'une répétition presque textuelle des mêmes termes. Chacun des assassins est identifié par la description suivante : « visage ovale, cheveux blonds, yeux bleus [parfois bleus-verts], teint mat, dents parfaites, nez rectiligne⁴⁰. » Ce travestissement du discours institutionnel est révélateur de la dimension politique de l'écriture romanesque de Genet. L'auteur reprend ici la forme d'un discours à la portée essentiellement individualisante – le texte de signalement désigne le coupable, le pointe du doigt, lui attribue un visage et une identité fixe, qui cherche à rendre l'individu facilement *reconnaisable* par le plus grand nombre – pour produire, grâce au motif de la répétition qui annule tout effet de singularité, des descriptions quelconques, des portraits anonymes, qui rendent l'individu *méconnaissable*. Là où le dispositif carcéral cherche à caractériser, à qualifier le sujet, l'écriture de Genet tente de l'impersonnaliser.

2.2 Pseudonymes et jeux d'identifications

À son arrivée à la prison de Fontevault, le narrateur de *Miracle de la rose* fait face aux railleries du gardien chargé de remplir sa fiche d'enregistrement, qui déforme volontairement son patronyme :

- Ton nom ?
- Genet.
- Plantagenet ?
- Genet, je vous dis.
- Et si je veux dire Plantagenet, moi ? Ça te dérange ? [...]

⁴⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., pp. 17 et 44.

Le gâfe me jeta un coup d'œil méchant. Peut-être me méprisait-il d'ignorer que les Plantagenet étaient enterrés à Fontevrault, si leurs armes – les léopards et la Croix de Malte – sont encore aux vitraux de la chapelle⁴¹.

Cette scène est significative, car en plus d'exposer le mépris et l'arrogance des gardiens à l'égard des prisonniers, il dénote la perte identitaire que subit le protagoniste dès son entrée dans l'univers carcéral. À travers ce bref dialogue, il se voit, momentanément du moins, refuser la reconnaissance de son identité, qui se trouve spontanément modifiée puis liée, par un simple jeu de mots, à l'histoire de l'établissement et à la dynastie royale des Plantagenet, protectrice de l'abbaye de Fontevrault au XII^e siècle. Si ce passage éclaire les dynamiques autoritaires dont sont victimes les détenus, le roman met également en scène une série de jeux d'identification qui apparaissent, quant à eux, comme des tentatives d'échapper à cette assignation imposée des identités que perpétue la prison. Dans cette perspective, l'usage des surnoms par plusieurs personnages, ou encore par le narrateur, pour désigner ses compagnons et amants peuvent se comprendre comme une stratégie de résistance.

Les surnoms sont utilisés par les détenus pour échapper à la surveillance des gardiens. Ainsi le personnage de Bulkaen, l'un des amants du narrateur, exige-t-il de ce dernier qu'il l'appelle « Bijoux » lors de leurs conversations clandestines par peur d'être reconnu, puis puni par les « gâfes ». Or ces changements volontaires de noms définissent aussi les interactions et les relations qui se tissent au sein de l'espace carcéral. Bien plus que de simples alibis, ces actes de dénomination offrent aux détenus la possibilité de se détacher temporairement de leur identité officielle pour en revêtir une nouvelle, voire plusieurs autres, et d'ainsi redéfinir leur place parmi leurs codétenus. Par exemple, le pseudonyme de Lou-Point-du-Jour est associé à un effet de « mise à distance », un masque grâce auquel ce dernier rend inaccessible son identité réelle : « Le nom de Lou était une buée qui enveloppait toute sa personne et cette douceur franche quand on s'approchait de lui, quand on avait passé à travers son nom, on se déchirait à des épines, à des branches aiguës et surnoises dont il était hérissé⁴². » Le surnom agit ici comme un trompe-l'œil ; il tend à créer une distance entre l'image que projette l'individu de lui-même et sa nature véritable, du moins à lui conférer une identité double, une aura de

⁴¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

« douceur » qui viendrait masquer sa personnalité. L'usage du pseudonyme permet de se construire un personnage et d'ainsi contrôler, du moins partiellement, son effet sur les autres dans un milieu – la prison – où les possibilités de singularisation sont restreintes. Survient d'ailleurs cet événement où Lou-Point-de-Jour se sauve d'une bagarre grâce au « pouvoir de son nom » :

[s]on nom créait autour de lui une zone aussi infranchissable que celle que crée la beauté autour d'un visage [...] et, quand Divers voulut lui donner un coup de poing, Lou fit appel, tout bas, au charme de son nom : le poing gauche de Divers ne franchit pas l'obstacle invisible, la zone enchantée⁴³.

Le surnom apparaît ainsi comme un moyen de défense, un espace de protection dans un lieu où les êtres sont soumis à des interactions violentes, victimes des rivalités entre les groupes de détenus. Cette image métaphorique d'un coup de poing qui serait freiné par la « zone enchantée » que crée le « charme » de son nom illustre bien la forme d'immunité que confère cette nouvelle identité fabriquée : « infranchissable », elle préserve l'intégrité du sujet en lui permettant de se manifester au sein de la communauté carcérale sans se révéler totalement, sans exposer sa vulnérabilité.

L'usage des pseudonymes permet aux protagonistes non seulement de se construire de nouveaux *éthos*, des visages multiples, mais également de confondre leur identité avec celles d'autrui, de s'inscrire dans un groupe donné moins en affichant leur singularité qu'en se posant dans un rapport d'équivalence avec les autres. Bien plus que des marques de familiarité, les surnoms apparaissent à plusieurs moments comme des identifications temporaires, attribuées parfois presque aléatoirement, qui installent une forme d'indiscernabilité entre les sujets. Le narrateur de *Miracle de la rose* interprète ainsi les changements de noms de ses camarades de prison :

Je connus son nom de Bulkaen un peu plus tard quand je l'entendis rappeler à l'ordre par un gâfe parce qu'il marchait trop lentement et c'est au dos d'une photo que je vis son prénom "Robert". Un autre que moi aurait pu s'étonner qu'il se fasse alors appeler "Pierrot" et plus tard "Bijou". Je n'en fus ni surpris ni agacé. Les voyous aiment changer de nom ou déformer jusqu'à le rendre méconnaissable celui qu'ils portent. Maintenant Louis devient Loulou mais, il y a dix ans, il se transformait en P'tit Louis qui, à son tour, devenait "Tioui". J'ai déjà parlé de la

⁴³ *Ibid.*, p. 372.

vertu du nom : une coutume maorie veut que deux chefs de tribus qui s'estiment et s'honorent changent mutuellement de nom. C'est peut-être un phénomène analogue qui fit Bulkaen troquer Robert contre Pierrot – mais qui était Pierre ? Était-ce Hersir dont il me parlait malgré lui ? – ou bien, comme il est d'usage que les voyous ne se nomment que par diminutif de leur nom, Robert n'en offrant pas un à sa convenance, Bulkaen avait choisi celui de Pierrot. Mais encore une fois pourquoi justement Pierrot ?⁴⁴

Cette idée d'une alliance entre deux clans qui se solderait par un échange de noms est significative : elle donne à penser un système social où les rivalités demeurent relatives, où les distinctions entre les classes, les groupes, comportent une part d'arbitraire, et où les identifications sont en ce sens mobiles, changeantes. Cette métaphore est révélatrice, en outre, du rapport ambigu à l'identité qui se développe dans les romans de Genet, où les surnoms permettent aux protagonistes d'échanger leurs identités, ou de les modifier selon les contextes et les situations. Alors que les noms officiels rattachent les êtres à leur identité propre et, dans le contexte de l'établissement carcéral, leur assignent une place spécifique, les pseudonymes offrent la possibilité de se transformer, de se rendre « méconnaissable » et d'ainsi déjouer la logique de répartition et de compartimentation associée au dispositif carcéral. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la description du cortège de « tantes » rassemblées pour la mort de Divine laisse également voir cette transition de l'identité personnelle vers une forme d'anonymat : « Mimosa I, Mimosa II, Mimosa mi-IV, Première Communion, Angela, Monseigneur, Castagnette, Régine, une foule enfin, une litanie encore longue d'êtres qui sont des noms éclatés [...] »⁴⁵. » En plus de constituer pour les tantes « leur plus belle parure »⁴⁶ sous laquelle elles choisissent d'apparaître au monde⁴⁷, certains de ces noms communs utilisés en guise de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ La scène du procès de *Notre-Dame-des-Fleurs* permet d'ailleurs de saisir la dimension émancipatoire des surnoms pour les tantes. Mimosa II, Première Communion et Pomme d'Api sont interpellées par leurs noms masculins d'origine (René Hirsch, Antoine Berthollet, Eugène Marceau) lorsque vient le temps pour elles de comparaître devant le jury, et cette révélation de leur identité qu'on dirait véritable engendre une dégradation instantanée de leur *éthos* : « leurs noms perdaient leur corolle, comme la fleur de papier que tient le danseur au bout de ses doigts et qui n'est plus, le ballet fini, qu'une tige de fer. » (p. 339) Dépossédées de ces dénominations autour desquelles elles ont construit leur réputation dans le monde des macs et des travestis de Pigalle, elles n'apparaissent pas plus vraies, plus authentiques, mais elles perdent plutôt leur prestance, voire leur valeur face aux autres.

surnoms viennent ici marquer explicitement le passage du singulier au général, du propre à l'impersonnel, et la numérotation des « Mimosas » renforce la dimension sérielle de ce groupe de travestis qui prend ainsi l'allure d'une succession où chacun se définirait moins par son éthos individuel que par un rapport à une communauté. Les êtres forment ici un ensemble où les rôles et les places paraissent presque interchangeable, au point que le narrateur mentionne que « l'une d'elles, *disons Première Communion*⁴⁸ », lève la tête et « sort ahurie de sa rêverie ».

Dans *Miracle de la rose*, le personnage de Divers, par son pseudonyme hautement évocateur, est celui qui incarne le plus explicitement cette tension, ce rapport d'indissociabilité entre la construction du sujet individuel et sa participation à une collectivité. Dans sa biographie de Genet, Edmund White suggère que le choix du nom de Divers pourrait constituer une référence à Pierre Divert, un célèbre criminel français du XIX^e siècle⁴⁹. La portée symbolique de ce nom empêche toutefois d'en motiver uniquement le choix par une simple référence historique. Ce pseudonyme peut évoquer un être dépourvu de caractère ou dont on chercherait à réduire la valeur ou le potentiel d'action en lui refusant une dénomination qui le désignerait spécifiquement. Il confère pourtant au personnage, un peu comme dans le cas de Lou-Point-du-Jour, une certaine autorité face aux autres :

Qu'il s'appelle Divers lui conférait un caractère de rêve terrestre et nocturne suffisant pour m'enchanter. Car on ne s'appelle pas Georges Divers, ni Jules, ni Joseph Divers, et cette unicité nominale le plaçait sur un trône comme si, dès le bain d'enfants, la gloire l'eût reconnu⁵⁰.

Le surnom ne sert pas seulement ici à marquer une relation particulière, un lien d'intimité ou de complicité. Il dénote une forme de reconnaissance implicite à laquelle le prisonnier accède en se voyant attribuer une nouvelle identité au sein de la communauté carcérale. Ce pseudonyme laisse également deviner la construction d'un sujet aux différentes facettes, difficile à catégoriser ou à définir parce que fondamentalement pluriel. Cette juxtaposition de l'individuel et du collectif transparaît particulièrement dans cette scène de *Miracle de la rose* où le personnage de Divers chante du fond de sa cellule :

⁴⁸ *Idem*. Nous soulignons.

⁴⁹ Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », Paris, 1993, p. 67.

⁵⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 93.

Il y a quelques jours Divers chantait. La voix est restée ample et enrouée. Quand la chanson fut finie, on s'aperçut qu'une autre, plus lointaine, était chantée durant la première qui empêchait de l'entendre, puis la deuxième cessa pour permettre à une autre, encore plus lointaine, de se faire entendre. Chacune était différente de l'autre et apparaissait lorsque la précédente et plus rapprochée se taisait, un peu comme un voile qu'on tire laisse apercevoir un autre dessous qui existait, invisible lorsque le premier était tendu, puis un troisième, et ainsi de suite jusqu'à l'infini, voiles de plus en plus légers, ainsi une chanson tue laissait voir qu'une autre existait sous elle, puis un autre sous celle-là, et ainsi jusqu'à l'infinie courbe de la prison⁵¹.

Cette description demeure à la fois impressionniste et ambiguë, et on ne sait pas exactement si ces voix qui se superposent sont celles d'une chorale de prisonniers qui se serait constituée spontanément, ou simplement les échos du chant de Divers se répercutant sur les murs du pénitencier. S'en dégage toutefois l'impression d'une multiplicité de singularités, de subjectivités qui s'agrègent à la figure de Divers, qui ne sont pas dissimulées derrière celle-ci, mais bien *rassemblées* en elle. Cette scène permet d'ailleurs de saisir le caractère polyphonique des personnages. Elle incite à considérer le récit comme une tentative de reconstituer, voire de réinterpréter, à travers la création et la mise en scène de figures fictives, une certaine histoire commune.

2.3 Narration et pseudonymie

Quelques travaux critiques ont abordé l'enjeu de la lisibilité chez Genet à travers une perspective politique. Selon Melina Balcazàr Moreno, l'ensemble de son œuvre procède, par ses narrations fragmentées construites autour de rêves et de fantasmes, à une « mise en question de la perceptibilité de l'écriture qu'il entreprend⁵² » et produit des représentations qui résistent, en ce sens, à un « régime de visibilité » qui privilégierait la cohérence des événements et l'exactitude des faits. Avec *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Frieda Ekotto analyse la mise en récit de la prison et des actes criminels dans les premiers textes de l'auteur et s'intéresse à la manière dont celui-ci parvient, grâce à un « langage

⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

⁵² Melina Balcazàr Moreno, *Travailler pour les morts. Politique de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, op. cit., p. 67.

poétique dense⁵³ », à cultiver une « opacité » textuelle qui rend les personnages et les situations impossibles à rationaliser. Elle soutient que « [l]à où le discours juridique abrège, simplifie, ramène toute une vie à un simple rapport de cause à effet, Genet complique, montre plusieurs éléments en jeu, ne mentionne pas les effets, et rattache tout acte à des affects intenses⁵⁴. » Dans la continuité de ces analyses, nous souhaitons ici éclairer le rapport particulier au sujet instauré, dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, par une construction narrative qui dénote un refus manifeste de produire des images et des figures parfaitement intelligibles.

La fin de *Miracle de la rose* permet d'ailleurs de comprendre le projet fictionnel de Genet à travers une tension entre le dicible et l'indicible. À la lumière de ses dernières phrases, le roman apparaît comme une tentative de rendre hommage aux marginaux et aux criminels à la fois en leur attribuant des formes pérennes et en les incarnant à travers des figures qui ne révèlent pas d'identités « pleines » :

Harcamone est mort, Bulkaen est mort. Si je sors, comme après la mort de Pilorge, j'irai fouiller les vieux journaux. Comme de Pilorge, il ne me restera plus entre les mains qu'un article très bref, sur un mauvais papier, une sorte de cendre grise qui m'apprendra qu'il fut exécuté à l'aube. Ces papiers sont leur tombeau. Mais je transmettrai très loin dans le temps leur nom. Ce nom, seul, restera dans le futur débarrassé de son objet. Qui était Bulkaen, Harcamone, Divers, qui était Pilorge, qui était Guy ? demandera-t-on. Et leur nom troublera comme la lumière nous trouble qui arrive d'une étoile morte il y a mille ans. Ai-je dit tout ce qu'il fallait dire de cette aventure ? Si je quitte ce livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible. Je me tais et je marche les pieds nus⁵⁵.

Le roman prend ainsi la forme d'une œuvre inachevée, non pas parce qu'elle appelle à une suite, mais parce qu'elle énonce elle-même les limites et le caractère partiel de ses propres figurations. À l'opposé des représentations médiatiques qui scellent le « tombeau » des criminels en les confinant dans des images qui ne durent pas, qui tracent les visages sur du « mauvais papier » pour les laisser ensuite sombrer dans l'oubli, les portraits qui émergent à travers le récit réactualisent certains de leurs traits, des fragments de leurs vies pour les « transmettre très loin dans le temps. » Cette conclusion évoque une tentative de garder les

⁵³ Frieda Ekotto, *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, p. 24.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 376.

sujets « vivants » en les transformant en figures équivoques qui peuvent devenir la base de « projections imaginaires » qui incitent aux interprétations diverses. « Débarrassées de leur objet », les représentations perdent leur fonction de dénotation. Elles engendrent des impressions, des « troubles », traduisent des images poétiques davantage qu'elles ne produisent des descriptions exhaustives. Elles prennent ainsi un caractère « pseudonymique », pour reprendre l'expression d'Agamben, qui désigne ainsi les stratégies langagières marquées par une « pudeur vis-à-vis de [leur] référent⁵⁶ ».

On peut d'ailleurs appréhender dans cette perspective les formulations et les commentaires qui viennent créer des effets d'imprécision. Ponctuellement, le narrateur met lui-même en doute l'exactitude de ses souvenirs, qui se confondent bien souvent avec les rêves et les divagations, en marquant ses explications de « je ne sais plus » ou de « sans doute ». Même dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, où les événements racontés apparaissent d'emblée comme des fabulations, le narrateur insiste sur l'opacité, la dimension incompréhensible de certains éléments de son propre imaginaire : « Je ne sais pas si elle rêve déjà ou se remémore [...] ⁵⁷ », mentionne-t-il par exemple, alors qu'il imagine une scène où Divine et Mignon s'endorment blottis l'un contre l'autre. Si les personnages sont dépeints longuement, avec un sens du détail qui rappelle presque, par moments, la technique du gros plan photographique ou cinématographique, les portraits qui prennent forme au fil des textes demeurent des représentations fragmentaires, des images qui ne parviennent à incarner que certains aspects d'êtres aux visages changeants et aux facettes multiples. « Je n'invente pas. Si je les ai pris sous un certain angle, c'est que, vus de là, ils se présentaient ainsi – ce qui peut être dû à une déformation prismatique – mais qui est donc ce qu'ils sont aussi, eux-mêmes ignorant de l'être⁵⁸ », mentionne le narrateur de *Miracle de la rose* au sujet de ses camarades de prison. Cette insistance sur la part éminemment subjective, presque aléatoire du récit et des descriptions suggère une impossibilité de « saisir » totalement les sujets et de les restituer dans leur intégralité.

⁵⁶ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 63.

⁵⁷ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op.cit., p. 74.

⁵⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 294.

Genet compare son arrivée à la prison de Fontevault à une entrée en scène qui annoncerait cependant sa disparition imminente. Comme dans l'anecdote autour du nom « Plantagenet », l'identité du personnage se voit remplacée par une autre identité, plus précaire, parce qu'essentiellement factice :

J'arrivais de la prison de La Roquette et j'étais enchaîné au gardien qui me conduisait. Je n'étais pas revenu de l'horreur, qu'arrêté j'éprouvai, d'être soudain personnage de film, affolante puisqu'elle peut aller jusqu'à la coupure de la pellicule, ou son incendie, qui me feront disparaître dans le noir ou dans le feu, mort avant ma mort⁵⁹.

C'est à cette « mort avant la mort », à laquelle expose le dispositif carcéral où les sujets sont réduits aux rôles qui leur sont assignés, que cherche à résister l'écriture de Genet. Néanmoins, ce travail n'implique pas de reconstruire complètement les individualités perdues, mais bien de leur attribuer de nouveaux personnages dont la dimension fictive et le caractère artificiel sont rendus manifestes, contrairement à une seconde identité qui viendrait se substituer à une autre.

L'usage d'une certaine théâtralité et d'un lyrisme ampoulé contribue à exposer le potentiel poétique des manières d'être des travestis et des prisonniers, mais contribue également à affirmer une distance entre le réel et le figuré. Il s'agit, plus précisément, de mettre en scène une réalité dont la portée, la signification, serait réduite par une approche plus neutre, une réalité qui ne peut être « rendu[e] sensible, compréhensible⁶⁰ » sans le recours à des « mots qui chantent⁶¹ ». Ainsi Divine est-elle présentée, dès les premières pages de *Notre-Dame-des-Fleurs*, comme un personnage dont l'histoire « devrait être dansée, mimée, avec de subtiles indications⁶² », que « [l]'impossibilité de la mettre en ballet [...] oblige[ant] à [s]e servir de mots lourds d'idées précises⁶³ », puis à les « alléger d'expressions banales, vides, creuses, invisibles⁶⁴. » Le narrateur de *Miracle de la rose*, dans une perspective semblable, incite le lecteur à compléter sa description des jeunes colons de Mettray à partir de références

⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶² Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op.cit.*, p. 36.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

littéraires : « pour voir avec plus de précision ces enfants, appelez à votre secours les rêves suscités par vos lectures de romans populaires⁶⁵ ». Ces commentaires annoncent une démarche narrative qui consiste à figurer les sujets sans les enfermer dans des images pleines. L'aspect archétypal que confèrent aux protagonistes les nombreuses références à des figures romanesques, mythologiques et religieuses participe de cette part d'irreprésentable qui est préservée à travers les descriptions. La comparaison de Bulkaen avec les « dieux infernaux⁶⁶ », ou encore la description de Divine qui, à travers ses gestes quotidiens, cherche à devenir « voisine, plus voisine encore de sainte Catherine de Sienne⁶⁷ » constituent quelques exemples d'une série d'images emphatiques qui, parce qu'elles minent l'effet de réel, témoignent d'un écart entre les êtres et leur représentation. Au sujet du personnage de Divine, la critique Pascale Gaitet affirme avec justesse que l'écriture de Genet, par la mise en scène de comportements excessifs et d'attitudes exubérantes⁶⁸, « reveals as illusion the idea of interiority and hidden essence⁶⁹. » Or il semble qu'on puisse, plus encore, appréhender la construction de l'ensemble des protagonistes à l'aune de ce principe de non-essentialité. Ceux-ci constituent, en effet, des figures *inauthentiques*, au sens où elles empruntent des traits hétérogènes, traduisent des *éthos* davantage qu'elles ne donnent accès aux caractéristiques intrinsèques du sujet.

Les romans de Genet portent la trace d'une exclusion contre laquelle l'écriture vient lutter en se réappropriant l'invisibilisation à laquelle sont condamnés les êtres marginaux pour en faire un effacement volontaire. « À force de me dire que je ne vis pas, j'accepte de voir les gens ne plus me considérer⁷⁰ », affirme le personnage de Divine, évoquant l'ambivalence de cette logique selon laquelle les personnages à la fois se révèlent dans leur précarité et résistent à leur stigmatisation en préservant une part d'inaccessible, d'incompréhensible face au lecteur. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, cette « mise à distance » du sujet est notamment renforcée par l'usage

⁶⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁷ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ L'auteure associe les manières d'être des personnages de tantes – plus spécifiquement de Divine – à la notion de camp, définie par Susan Sontag dans son célèbre essai *Notes on Camp* comme une esthétique de l'excès et de l'artifice.

⁶⁹ Pascal Gaitet, « The Politics of Camp in Jean Genet's *Our Lady of the Flowers* », *L'Esprit créateur*, vol. XXXV, no 1, printemps 1995, p. 42.

⁷⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 211.

du « vous » qui entretient un certain rapport d'altérité tout au long du texte. Le roman est ponctué de répliques qui laissent croire à un « défaut de langage » assumé, à un refus de trouver des codes, d'employer des expressions communes qui tradiraient avec fidélité les traits et les manières d'être des protagonistes. Cet effet rhétorique se dégage du passage où le narrateur interrompt une description du personnage de Mignon pour spécifier : « je ne m'entourerai que de garnements aux personnalités peu marquées, sans héroïsme leur conférant quelque noblesse. Mes aimés seront ceux que vous appelleriez : des voyous de la pire espèce⁷¹. » L'auteur souligne ainsi le décalage inévitable entre les *a priori* supposés du lecteur, entre le « sens commun » qui tend à identifier ces petits criminels comme la « pire espèce », et la nature véritable des individus décrits sans chercher à atténuer ce décalage ; en le cultivant, même, et en l'inscrivant dans une démarche esthétique.

On peut également comprendre dans cette perspective les fréquentes adresses au lecteur qui contribuent à créer des effets d'imprécision et laissent voir, bien souvent, une volonté manifeste de produire des représentations ouvertes. À maintes reprises, les explications sont interrompues, les scènes laissées en suspens et le lecteur, appelé à combler lui-même les blancs. Ainsi le narrateur de *Miracle de la rose* annonce-t-il, avant de raconter une scène d'ébats entre le personnage de Villeroy, un jeune colon de Mettray, et lui-même : « Ici devrait suivre la description d'un jeu d'enfants que je vous invite à compléter⁷². » Cette mention n'annonce pas une forme d'autocensure ou une ellipse à proprement parler – car les gestes échangés par les trois jeunes hommes sont bel et bien montrés, mais plutôt un refus de circonscrire les faits, d'en fixer les significations. Un procédé comparable est utilisé dans *Notre-Dame-des-Fleurs* pour relater la rencontre de Mignon et de Notre-Dame en omettant les détails de leurs premiers échanges :

Je vous laisse libre d'imaginer le dialogue. Choisissez ce qui peut vous charmer. Acceptez, s'il vous plaît, qu'ils entendent la voix du sang, ou qu'ils s'aiment en coup de foudre, ou que Mignon, par des signes irrécusables et invisibles à l'œil du vulgaire, décèle le voleur... Concevez les plus folles invraisemblances. Faites

⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

⁷² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 264.

se pâmer leur être secret à s'aborder en argot. Mêlez-les tout à coup par un soudain embrassement ou par un baiser fraternel. Faites ce qui vous plaira⁷³.

S'installe ici encore une fois, une tension entre le dit et le non-dit, entre la précision des « signes irrécusables et invisibles à l'œil » et le caractère abstrait des images qui invitent à un travail d'imagination, et qui démentit l'association – souvent effectuée – des premiers textes de Genet à une dimension pornographique et à une tendance exhibitionniste. L'auteur évite ici de décrire en détail, d'offrir au regard les gestes et les paroles à travers lesquels s'amorce la relation entre les personnages, et renvoie le lecteur à sa propre subjectivité en l'incitant à imaginer « plus folles invraisemblances. » Si l'injonction qui est formulée à travers cette série de phrases à l'impératif inclut des « indications » – l'utilisation de l'argot, la « voix du sang » – qui visent à définir l'aspect général de ces deux criminels, la construction des personnages et la représentation de leur être-ensemble demeure ainsi marquée par un « dessaisissement », une « pudeur », pour reprendre la formulation d'Agamben, de l'instance narrative par rapport aux sujets mis en scène.

2.4 Éthique du clair-obscur

Dans l'épilogue de *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman élabore une réflexion autour de la démarche du cinéaste chinois Wang Bing, plus spécifiquement de son documentaire *L'Homme sans nom* (2009) qui présente le quotidien précaire et routinier d'un homme vivant seul dans une petite grotte emménagée au milieu d'une campagne désertique. Didi-Huberman s'intéresse aux plans ombragés qui rendent certains mouvements et expressions faciales imperceptibles, aux longs plans qui permettent de révéler la multiplicité et le détail des gestes du quotidien et grâce auxquels Wang Bing parvient à exposer l'être-au-monde d'un individu tout en préservant son inaccessibilité fondamentale, à le faire apparaître « dans sa nudité, mais aussi dans son persistant mystère⁷⁴ ». Il qualifie de « *clarification éthique* [qui] passe par quelque chose comme un clair-obscur⁷⁵ » une telle pratique qui parvient à

⁷³ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op.cit.*, p. 114.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁵ *Idem.*

conjuguer une démarche esthétique singulière et un souci devant les conditions d'existence d'autrui. Cela implique, selon Didi-Huberman, de mettre en scène des sujets sans les confiner à un rôle ou à une identité spécifique, et à plutôt laisser entrevoir la complexité irréductible de leur être-au-monde.

L'écriture romanesque de Genet témoigne, sous certains aspects, d'une approche similaire à celle que décrit ici Didi-Huberman. Une tension entre l'exhaustivité et l'opacité des représentations se construit à travers les différents motifs narratifs que nous venons d'identifier, mais également grâce à la forme même des descriptions des personnages qui font apparaître ceux-ci comme des figures évanescentes, à l'aspect et au caractère difficiles à cerner. Dans ses travaux sur l'imaginaire carcéral de Genet, Pascaline Hamon pose l'hypothèse d'une « dialectique du caché/moñtré⁷⁶ » qui travaillerait à rendre visible des réalités humaines – celles des criminels et des prisonniers – généralement occultées dans l'espace public. Elle conçoit dans les premiers textes de Genet la « projection d'une pleine lumière sur l'univers carcéral condui[sant] à l'exhibition du criminel condamné⁷⁷. » Sans contredire cette thèse de l'exposition des exclus et des marginaux, il semble toutefois que, bien souvent, les descriptions des protagonistes de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* obscurcissent davantage qu'elles n'éclairent les portraits de ces personnages « tortueux, repliés, clairs et confus⁷⁸ » dont, « pour le poète et pour le lecteur, [le] sourire sera énigmatique.⁷⁹ »

La tirade consacrée dans *Notre-Dame-des-Fleurs* à l'assassin Maurice Pilorge, dont la photographie est collée au mur de la cellule du narrateur, est particulièrement éloquente :

Il éclabousse le mur d'un éclat qui ne peut s'exprimer que par la confrontation de ces deux termes qui s'annulent : lumière et ténèbres. La nuit sort de ses yeux et s'étend sur son visage, qui devient pareil aux pins les soirs d'orage, son visage pareil aux jardins où je passais la nuit : des arbres légers. O Pilorge! Ton visage, comme un jardin nocturne seul dans les Mondes où les soleils tourment ! Et sur lui, cette impalpable tristesse, comme au jardin les arbres légers. Ton visage est sombre, comme si au grand soleil une ombre s'était portée sur ton âme. Tu as dû

⁷⁶ Pascaline Hamon, « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *op. cit.*, p. 7.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op.cit.*, p. 29.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

en ressentir un très léger froid, ton corps frissonne d'un frisson plus subtil que la chute autour de lui d'un voile de ce tulle que l'on appelle « tulle illusion », car ton visage est voilé de milliers de rides microscopiques, fines, légères, plus peintes que gravées, en croisillons⁸⁰.

S'en dégage l'impression d'un visage qui s'estompe et se révèle à la fois. Par cette description imagée, l'écriture de Genet vient « porter une ombre » sur le portrait de ce célèbre meurtrier qui fait la une de tous les quotidiens français en lui conférant un aspect impénétrable, le mystère d'un « jardin nocturne ». À cette analogie alambiquée s'oppose ici une description fine des rides sur le visage, de la texture de la peau. Ce contraste illustre une dualité qui se déploie dans l'écriture romanesque de Genet entre le détail et l'abstraction, entre le souci des particularités et des effets de brouillage, entre la volonté de restituer avec acuité des gestes précis et le refus d'en dévoiler toutes les facettes, comme s'il était impératif que la description la plus minutieuse demeure incomplète. Cette ambivalence s'exprime notamment par l'alternance de descriptions graphiques des corps et des visages – généralement certains traits ou aspects précis – et des images qui font paraître les sujets presque irréels, à l'allure de figures essentiellement métaphoriques.

De même, les corps sont décrits comme des surfaces lisses et rigides, d'une « dureté granitique⁸¹ », des « paysage[s] de rocs blancs sous un ciel dévoré par un soleil d'Afrique⁸² », ou encore comparés à des « soldats de plomb⁸³ » au centre creux ; ils sont ainsi associés à des entités vides, des objets, des simulacres⁸⁴, à des êtres dont l'intériorité demeure inaccessible. Par là, les relations entre les différents personnages semblent marquées par une impossibilité de communion, par une incapacité à « atteindre » l'autre. Le narrateur de *Miracle*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108-109.

⁸¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 23.

⁸² *Ibid.*, p. 101.

⁸³ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op.cit.*, p. 177.

⁸⁴ Cet enjeu du vide et du simulacre dans l'écriture de Genet est approfondi dans la thèse d'Alexis Lussier, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère chez Jean Genet » (Université du Québec à Montréal, 2009).

de la rose évoque ainsi la fatalité qui condamne son amour pour son amant Divers, dont il compare le visage à celui d'une statue⁸⁵ :

Aucun de ses gestes n'étaient parfaitement pur. Ils étaient ceux d'une statue sur laquelle jouent la brise et la lumière. Leur trait était légèrement troublé. Quand je tins son visage dans mes mains, je tins le visage d'un personnage du rêve qui aurait pris corps. J'étais horrifié par l'impossibilité de m'en faire aimer⁸⁶.

Il faut ainsi comprendre, dans ces métaphores à travers lesquelles les sujets prennent un aspect irréel ou artificiel, moins une volonté d'objectivation que la marque d'une propension à construire des récits autour de figures sans essence qui peuvent difficilement se concevoir comme l'incarnation d'individualités pleines, autonomes. Ainsi que le souligne Alexis Lussier, dans l'écriture de Genet,

[t]antôt 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 vide et seuil de fascination ; tantôt elles seront l'objet d'un drame qui les révèle comme simulacres trompeurs et sans consistance [...] ⁸⁷.

D'où un « procès de l'image », qui rend problématique l'enjeu de la visibilité. On peut en effet comprendre dans cette optique la présence de figures factices, inanimées, qui suscitent le désir du narrateur, mais qui le renvoient toujours à sa propre solitude.

Si se voient reconstitués, au fil du texte, des portraits de petits criminels et de meurtriers, ces images – lorsqu'elles ne sont pas simplement tirées d'un rêve éveillé ou d'une divagation construite à partir d'une rumeur – sont bien souvent les souvenirs de rencontres brèves, de « drames intenses à force de brièveté⁸⁸ ». Plus particulièrement encore dans *Miracle de la rose*, qui décrit précisément le quotidien de la prison, les personnages ne sont toujours qu'entrevus au détour d'un couloir, ou encore aperçus du coin de l'œil au cours d'une ronde quotidienne dans la Salle de discipline. Le condamné à mort Harcamone, qui suscite une véritable fascination chez le narrateur, demeure cloîtré dans sa cellule d'isolement et n'est

⁸⁵ La métaphore des « statues » est d'ailleurs récurrente chez Genet, et est reprise à quelques reprises dans les deux romans, plus particulièrement dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.

⁸⁶ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁷ Alexis Lussier, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère chez Jean Genet », Université du Québec à Montréal, 2009, p. 2.

⁸⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 16-17.

croisé qu'au hasard, lors de ses rares passages dans les aires communes. Même les échanges entre codétenus ou les ébats entre les amants sont toujours susceptibles de s'interrompre, surpris par un gardien. Cette impossible intimité et cette restriction des contacts qu'impose le contexte carcéral sont pourtant détournées, donnant lieu à une certaine éthique du portrait qui consiste à construire des figures évanescences aux apparitions intermittentes. À la manière d'Harcamone, qui « a déjà un pied dans l'hiver du ciel[,] s'amincissa[nt] pour passer à travers les barreaux⁸⁹ », les personnages apparaissent comme des figures éphémères dont les traits demeurent souvent imprécis ou indiscernables, et dont le souvenir s'efface ou s'altère au fil des descriptions. Les événements, les dialogues, les gestes sont généralement relatés d'une manière décousue, fragmentée, qui ne permet pas d'envisager les protagonistes à travers des trajectoires continues. L'écriture de Genet ne construit pas des situations ou des individualités cohérentes ; elle cherche à rendre dans toute leur précarité les manières d'être-au-monde des condamnés à mort et des jeunes prisonniers, autant de sujets marginaux menacés de disparaître, assassinés ou oubliés.

Surgit vers la fin du roman un bref commentaire, une réflexion au sujet du caractère évanescence de la « beauté humaine » qui vient éclairer la démarche poétique de Genet :

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 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, puisqu'à partir de l'instant merveilleux qu'elle se révéla, elle devient de moins en moins intense⁹⁰.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 350. Tout au long du roman, le narrateur compare le condamné à mort à un saint ou à un ange, le décrit comme un être qui appartiendrait à un autre monde et qui demeure, de ce fait, inaccessible. Cette « mise à distance » par la fiction est d'ailleurs sous-entendue dans les premières pages de Notre-Dame-des-Fleurs : « Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafoy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit. Leur mort, aurai-je besoin de vous la dire ? Elle sera pour tous la mort de celui qui, lorsqu'il apprit du jury la sienne, se contenta de murmurer avec l'accent rhénan : « Je suis déjà plus loin que cela » (Weidmann). » (p. 16) Ce commentaire évoque une démarche d'écriture qui chercherait à « extraire » les sujets de la réalité pour les faire apparaître comme des entités détachées du monde social et des prescriptions qu'il implique.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 214.

Il s'agit de « saisir » l'instant plutôt que de reconstituer un portrait dans son ensemble ou des récits individuels dans leur totalité, de produire des figurations où le sujet en tant qu'individualité autonome s'efface, devient difficile à cerner, mais où le détail de ses traits et de ses gestes persiste. La démarche d'écriture qui cherche à « transmettre très loin dans le temps » la mémoire des amis disparus, des exclus rendus anonymes, ne peut se comprendre comme une tentative de « garder intacte » l'image de ceux-ci : elle traduit certaines de leurs manières d'être, à la fois fugaces et saisissantes, sans chercher à en « poursuivre » l'évolution ni à en prolonger le déploiement dans la durée. Ainsi la prose de Genet prend la forme d'un discours qui énonce ses propres limites, qui donne à penser ses écueils potentiels, qui manifeste, selon la formule de Blanchot, son « principe d'incomplétude⁹¹ ». Elle s'élabore par ailleurs selon une logique qui n'est pas sans rappeler la dialectique de l'exposition que développe Didi-Huberman, selon laquelle le sujet qui s'expose *pour apparaître* s'expose en même temps à *disparaître*.

Sans doute peut-on considérer la fascination connue de Genet pour les condamnés à mort dans la perspective de cette tension entre présence et absence, entre visibilité et effacement. Plus précisément, il semble que ce soit dans la mise en forme de ces dualités que réside la dimension politique de son intérêt marqué pour ces vies dont la « construction [...] est aussi destruction à mesure⁹² », pour ces êtres à la frontière de la mort, dont les apparitions – sur les pages couvertures des journaux, dans les couloirs des quartiers de haute sécurité – ne viennent que signaler la disparition imminente. Ce qui intéresse Genet, chez ces meurtriers notoires, et que son écriture problématise, ce n'est pas tant – ou pas uniquement – le caractère grandiose de leurs crimes, mais bien la manière dont ces figures sont tantôt placées sous les projecteurs, élevées à leur dimension spectaculaire, tantôt reléguées aux oubliettes, rejetées hors du cadre de la représentation. L'esthétique qui se déploie dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* à travers les figurations des criminels vient s'opposer à la fois à leur disparition, à la fois à leur surexposition médiatique. Genet construit un récit autour de ces

⁹¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 16.

⁹² Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 73.

figures, mais ne dévoile leurs traits et leurs histoires que partiellement et par fragments. Il emploie des surnoms et des jeux d'associations qui permettent une fluidité et une multiplicité des identifications, de sorte que les personnages échappent aux définitions strictes et aux classifications rigides qui les confindraient à des rôles et à des typologies. Les motifs de dépersonnalisation ne sont ainsi pas synonymes de disparition : le phénomène d'« effacement du sujet » auquel nous nous intéressons ici n'engendre pas un anonymat total, mais bien une porosité des frontières entre les individualités. Les personnages exposés à *disparaître* (sous le coup de la loi) sont exposés à *apparaître* sous la plume de Genet à travers des figurations qui s'opposent radicalement aux représentations policières.

Ce sont justement ces différents agencements entre l'individuel et le collectif qui nous intéressent. Les éléments de réflexion et procédés narratifs analysés ici – les effets de répétition et de polyphonie, l'utilisation de pseudonymes, les imprécisions volontaires, etc. – permettent de concevoir dans les textes l'émergence de sujets détachés de leur dimension essentielle. Ces sujets correspondent, en somme, à ce que Blanchot décrit comme « l'impossibilité d'être [soi]-même, d'exister comme *ipse* ou, si l'on veut, comme individu séparé⁹³ ». Ils se définissent moins à partir de caractéristiques qui leur seraient exclusives qu'à travers les relations de proximité qu'ils entretiennent avec les autres personnages. Leurs portraits prennent forme grâce à des associations multiples et souvent hétéroclites à d'autres figures (des figures mythiques, romanesques, religieuses, etc.) d'une manière qui empêche d'en percevoir les contours avec exactitude et qui laisse place, de ce fait, aux constructions subjectives du lecteur. Cette indissociabilité du sujet à des éléments qui lui sont extérieurs est à la base du rapport entre le singulier et le collectif qui traverse l'écriture de Genet. Cette dynamique représente, plus encore, la condition de possibilité d'identités partagées dont nous analyserons les formes dans le prochain chapitre et qui sont, à l'instar des identités individuelles analysées ici, diverses et équivoques.

⁹³ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 16.

CHAPITRE III

COMPARUTION DES MARGINAUX : SURVIVANCES, IMITATIONS, ET CONSTRUCTION D'UN « ORDRE SANS BUT »

Si les représentations de la prison qu'élabore Genet comportent une dimension onirique et fantasmatique indiscutable¹, elles n'en évoquent pas moins le caractère coercitif du dispositif carcéral, et les manières dont celui-ci régit, conditionne et normalise les interactions. De ce dispositif, l'auteur tire des « tableaux vivants » qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées². » *Miracle de la rose* décrit avec détails l'organisation de la colonie pénitentiaire de Mettray, où les jeunes détenus sont répartis en différentes « familles » dirigées respectivement par un « colon plus costaud et plus vicieux que les autres³ » assigné au rôle de « frère aîné ». Le roman dépeint les rondes interminables dans la « Salle de Discipline » de Fontevault où « des générations de punis [...] tournent l'un derrière l'autre, espacés de façon à garnir tout le périmètre de cette salle, sans qu'on puisse distinguer un premier d'un dernier⁴ », les « couloirs éclairés avec une précision cruelle⁵ » où chaque échange entre détenus – la moindre discussion, la moindre accolade, est susceptible d'être surpris puis réprimé par un gardien. Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* raconte les misères de son isolement dans un pénitencier où les nouvelles du monde extérieur ne sont que

¹ La genèse de *Miracle de la rose* est à ce sujet intéressante. La version finale du roman est issu de l'amalgame de deux projets distincts : une allégorie poétique qui devait mettre en scène la libération miraculeuse d'un condamné à mort (également intitulée *Miracle de la rose*) et *Les Enfants du Malheur*, un récit-témoignage qui se présentait alors comme un portrait sociologique des conditions d'incarcération de la colonie de Mettray. Le mélange de réalisme et d'onirisme qui caractérise l'œuvre peut s'expliquer par cette démarche particulière, qui sous-tend à la fois un travail d'imagination et une volonté de rendre compte d'une certaine réalité.

² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 150.

³ Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

des oui-dire, où les « plaintes » des autres bagnards « traversent les cellules et [lui] arrivent troublées, altérées, désespérées⁶. » Genet évoque les codes qui régissent les milieux criminels, les divisions en différents clans rivaux – les « casseurs », les « gourbis », les « macs », etc. – et les attitudes et habillements spécifiques qui leur sont associés. Son écriture rend compte, en somme, des manières dont la prison comme le monde du crime façonnent les comportements, les manières d'être et d'*être-avec*. Elle donne à comprendre les mécanismes par lesquels l'espace carcéral contrôle les relations en présence, mais expose également des formes de commun qui échappent à ces dispositifs.

Les deux textes travaillent, par différents procédés, à inventer le commun là où « faire communauté » paraît a priori le plus difficile, jusqu'au fond de la cellule de prison, espace dont la fonction institutionnelle implique l'isolement et l'exclusion. L'imaginaire de Genet expose des formes d'être-en-commun qui contredisent la « répartition cellulaire⁷ » que tend à reproduire le dispositif carcéral par des associations qui viennent « mettre en rapport » les *éthos* et les histoires singulières. Or ces différents modes d'être-ensemble, dont nous analyserons ici les caractéristiques, ne prennent pas la forme de nouvelles structures sociales, ni d'une catégorisation qui annihilerait les différences et à laquelle les individus se verraient assimilés. Ils résultent plutôt de processus d'identification précaires dont les manifestations – des détails, des gestes et des expressions récurrentes – demeurent presque invisibles, souvent équivoques, mais que la prose de Genet met en lumière et charge de significations. Les phénomènes de désubjectivation et de dépersonnalisation analysés dans le chapitre précédent participent du rapport particulier à l'identité qui se développe dans les romans : si *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* se caractérisent par la présence d'individualités floues, les identités collectives qui s'y construisent échappent, elles aussi, aux définitions figées et aux stigmatisations.

Plusieurs critiques se sont déjà penchés sur les enjeux de l'identité et de la communauté dans les premiers textes de Genet à travers la perspective des *gender studies*. Dans *Blurring Categories of Identity in Contemporary French Literature. Jean Genet's Subversive Discourse*,

⁶ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 151.

David Andrew Jones soutient que l'écriture de Genet témoigne d'une « poétique *queer* » au sens où elle construit des identités collectives et individuelles – identités sexuées, mais aussi raciales – sans recours à des catégories fixes et à des systèmes d'opposition binaires. À son sens, par la création de figures excentriques à mi-chemin entre le mythe et la réalité, Genet suggère « that it is always better to skirt the limits of definition; avoiding definition permits methods of expression which do not name, but which keep identity in the margins⁸. » Dans une optique similaire, Kadji Amin conçoit dans *Miracle de la rose* la mise en scène d'une fraternité animée par une tension entre désir et impossibilité d'être ensemble. Les jeunes colons de Mettray formeraient, selon Amin, « a queer fusion of pleasure and pain, togetherness and exile⁹ », un réseau de relations non exclusives isolé de la société hétéronormative. Bien qu'elle n'aborde pas directement l'enjeu des identités de genre et de la sexualité, notre réflexion s'inscrit dans la continuité de telles analyses qui cherchent à considérer dans l'écriture de Genet une force de subversion, de résistance au pouvoir qui reposerait sur un refus des définitions identitaires univoques.

3.1 Survivances et exposition des singularités

Les structures des deux romans peuvent se comparer à un collage de portraits. S'ils relatent un certain nombre d'actions au sein d'une trame narrative, les narrations de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la rose* sont rythmées par de nombreuses séquences descriptives à travers lesquelles les traits et les attitudes des protagonistes sont longuement décomposés et commentés. Ces derniers apparaissent ainsi souvent moins comme les acteurs d'un récit que comme une suite de sujets dont le rassemblement, la disposition à travers un ensemble figuratif, produit des significations et éclaire des parallèles. La figuration des corps chez Genet a ceci de particulier qu'elle permet d'envisager la complexité des rapports entre l'individuel et le collectif que déploie son écriture romanesque. Cela parce qu'elle traduit différents processus de dépersonnalisation, comme nous l'avons montré, mais également parce qu'elle éclaire la

⁸ David Andrew Jones, *Blurring Categories of Identity in Contemporary French Literature*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2007, p. 95.

⁹ Kadji Amin, « Anachronizing the Penitentiary, Queering the History of Sexuality », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 19, no 3, 2013, p. 302.

formation d'identités communes qui se développent à travers la rencontre d'*éthos* singuliers. En ce sens, la scène d'ouverture de *Notre-Dame-des-Fleurs* – où le narrateur décrit les coupures de journaux disposées sur le mur de sa cellule – apparaît comme un passage clé du fait qu'il révèle les logiques identitaires qui semblent définir la construction des sujets. S'y installe, entre autres, un rapport à la fois d'hétérogénéité et de similarité entre les figures juxtaposées. Car, aux images découpées dans les journaux, le narrateur affirme avoir ajouté une série d'autres visages qui ne sont pas directement liés aux condamnés qui font l'objet de sa fascination :

Pour leur servir de cortège et de cour, j'ai cueilli çà et là, sur la couverture illustrée de quelques romans d'aventures, un jeune métis mexicain, un gaucho, un cavalier caucasien, et, dans les pages de ces romans que l'on se passe de main en main à la promenade, les dessins maladroits des profils de macs et d'apaches avec un mégot qui fume¹⁰.

Le mur de la cellule prend ainsi l'allure d'une fresque où se côtoient des personnages romanesques, des meurtriers notoires et d'illustres inconnus. Les photographies d'identité judiciaires sur lesquelles les visages des criminels se trouvent crûment exposés contrastent avec les contours à peine esquissés de bandits imaginés. Dans ce collage, le rapport entre le particulier et le collectif s'articule de manière non systématique, à travers une organisation qui déjoue le principe des identités canoniques. Les êtres singuliers – les prisonniers et les condamnés à mort – se retrouvent au cœur du portrait et les figures archétypales – les cavaliers, les gauchos, etc. – sont reléguées au second plan et servent « de cortège et de cour ». Se constitue ainsi un ensemble dont la logique ne repose pas sur la correspondance de chaque personnage à un modèle commun, à un idéal, mais plutôt sur une posture analogue de révolte ou de marginalité, sur un refus partagé de l'ordre et des normes sociales. Ces différentes formes de résistance interagissent et sont intégrées, sans être assimilées, à un même portrait de groupe.

Si cette première scène se présente comme le « tableau d'honneur » de ceux qui sont d'ordinaire relégués à la section « Faits divers » des quotidiens français, il ne s'agit pas seulement, ici, de leur rendre hommage individuellement, mais plutôt de les mettre en relation avec d'autres figures, d'autres singularités. Alors que l'exposition médiatique des criminels les individualise en les désignant comme « ennemis », comme atypiques, ce collage de portraits

¹⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 15.

prend la forme d'un agencement où des êtres associés à différents imaginaires et à différentes réalités *comparaissent*, pour reprendre l'expression de Nancy. Ils sont mis à la fois en commun et en dialogue, placés dans une disposition qui empêche d'assimiler l'individu à l'ensemble, et vice versa. La dimension hétéroclite des communautés que rassemble l'imaginaire de Genet est d'ailleurs explicitement suggérée quelques pages plus loin, lorsque l'auteur affirme : « mes livres seront-ils jamais autre chose qu'un prétexte à montrer un soldat vêtu d'azur, un ange et un nègre fraternels jouant aux dés ou aux osselets dans une prison sombre ou claire¹¹ ». Cette association improbable de figures évoquées comme motif représentatif de la composition du récit fait spécifiquement référence au trio bigarré que forment les personnages de Divine, Notre-Dame et Seck Gorgui. Cette image dénote aussi, plus généralement, le caractère inattendu des rencontres qui se créent au fil du texte. Elle annonce un projet romanesque qui ne consiste pas uniquement à construire et dépeindre avec cohérence des personnages, mais également à inscrire ceux-ci dans un certain rapport d'altérité. Elle invite à concevoir dans la démarche littéraire de Genet non pas la construction ou la reconstruction d'une identité qui serait celle des prisonniers et des petits criminels, mais plutôt une tentative de problématiser cette identité en la confrontant à une pluralité de symboles, de la complexifier en la faisant interagir avec différents imaginaires.

Au sujet du collage de photographies, le narrateur vient souligner le caractère non arbitraire de l'ensemble en mentionnant l'existence d'un détail, d'un trait distinctif qui permettrait d'envisager le lien entre les différentes figures rassemblées :

Peut-être parmi les vingt s'est égaré quelque gars qui ne fit rien pour mériter la prison : un champion, un athlète. Mais si je l'ai cloué à mon mur, c'est qu'il avait, selon moi, au coin de la bouche ou à l'angle des paupières, le *signe sacré des monstres*. La faille sur leur visage, ou dans leur geste fixé, m'indique qu'il n'est pas impossible qu'ils m'aient, car ils ne m'aient que s'ils sont des monstres – et l'on peut donc dire que c'est lui-même, cet égaré, qui a choisi d'être ici¹².

Par la mention de ce « signe sacré des monstres », la narration rend signifiante cette juxtaposition de sujets, tend à faire apparaître celle-ci comme un « portrait de groupe » au sens où l'entend Didi-Huberman dans *Peuples exposés, peuples figurants*, c'est-à-dire comme une

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 14-15. Nous soulignons.

« série de portraits individuels constituée à partir d'une règle d'intelligibilité commune¹³ » et d'où se dégage, ainsi, un « sentiment de communauté ». Or cette « règle d'intelligibilité » n'agit pas ici comme une définition imposée ; les sujets de ce collage ne sont pas réunis sur la base d'un statut commun – le statut de criminel – mais plutôt de détails subtils – des traits, des postures, des regards – qui apparaissent comme les marques, presque invisibles, d'une certaine résistance à l'ordre et aux normes sociales.

Dick Hebdige propose une brève analyse de la scène liminaire de *Notre-Dame-des-Fleurs* en ouverture de *Subculture : The Meaning of Style*, essai fondateur des *cultural studies* dans lequel l'auteur s'intéresse aux modes d'expression et aux symboles des communautés contre-culturelles de l'après-guerre britannique (mouvements punk, rock, skinhead, etc.) Il justifie ce choix précis d'exemples, qui semble *a priori* éloigné de son objet d'étude, en comparant sa propre démarche théorique à l'écriture de Genet : « [t]out comme Genet, nous sommes intéressés par les sous-cultures, par les formes et les rituels expressifs de groupes subalternes [...] qui sont tour à tour ignorés, décriés et canonisés, considérés tantôt comme des menaces à l'ordre public, tantôt comme des clowns inoffensifs¹⁴. » Sans contredire cette analyse qui attribue à l'œuvre de Genet une dimension presque anthropologique, il nous semble qu'il ne s'agit pas uniquement, pour ce dernier, de rendre compte des habitudes et des traits distinctifs d'une communauté donnée, mais plus encore de mettre en lumière des formes impensées de commun, d'élaborer à travers la fiction de nouveaux processus d'identification. Si l'auteur met en représentation certains comportements et habitudes qui définissent le quotidien des prisonniers français ou des proxénètes et des travestis de Montmartre, il inscrit ces manières d'être dans des réseaux d'associations qui empêchent de les concevoir strictement comme les codes d'une culture, d'une époque ou d'un groupe donné. Plus encore, l'écriture de Genet, parce qu'elle éclaire des récurrences, tisse des liens entre différents univers et imaginaires, incite à repenser l'unité des sous-cultures auxquelles on associe généralement les petits criminels.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 60.

¹⁴ Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008 [1979], p. 6.

Comme l'auteur le mentionne lui-même, son imaginaire romanesque prend la forme d'« un livre d'histoire familière et vivante où le poète sait déchiffrer les signes de l'Éternel retour.¹⁵ » Il se pose en observateur qui chercherait à saisir les récurrences et résurgences des gestes, des traits, à appréhender ces derniers à la fois dans le contexte précis de leur manifestation et dans leur caractère anachronique. L'un des exemples les plus prégnants de cet effet de porosité entre les temporalités et les univers réside dans les nombreuses analogies qui mettent en parallèle, dans *Miracle de la rose*, le quotidien des détenus et celui des congrégations de moines qui habitaient la prison de Fontevault quelques siècles plus tôt. Le pénitencier ayant été aménagé dans les bâtiments d'une ancienne abbaye, l'écrivain investit la dimension symbolique du lieu – dans lequel il n'aurait lui-même jamais été incarcéré en réalité – en suggérant des associations métaphoriques qui rapprochent le travail des moines et le mode de vie imposé aux prisonniers. À travers le portrait qu'en fait Genet, « la Centrale vi[t] comme une cathédrale une nuit de Noël¹⁶ », les détenus y « [c]ontinu[ent] la tradition des moines s'activant la nuit, en silence¹⁷ », y « reviv[ent] sous forme de macs et de casseurs les nonnes amoureuses et les filles de Dieu.¹⁸ » Le rapprochement peut sembler provocateur en ce qu'il vient établir un rapport de similarité entre une communauté d'exclus, de réprouvés, et une communauté consacrée. Or il s'agit moins, ici, de sacraliser les habitudes et manières d'être des criminels, ou de profaner des rituels religieux, que de marquer un déplacement sémantique. Par ce réseau de comparaisons, l'auteur incite à concevoir dans les gestes quotidiens des détenus la réactualisation d'un temps passé, d'un mode de vie révolu, mais lui aussi balisé et structuré à l'extrême. En établissant un rapport de contiguïté entre deux structures disciplinaires qui revêtent des connotations distinctes dans l'imaginaire social – l'une associée à la déviance et à la délinquance, l'autre à la vertu et à la piété –, la prose de Genet réinvestit les gestes quotidiens en les dégageant momentanément de leur signification initiale. L'auteur parvient ainsi à mettre en représentation une certaine réalité de l'emprisonnement tout en recontextualisant ses manifestations – les attitudes, les comportements qu'elle institue – en soustrayant ceux-ci à leur dimension punitive pour leur accorder une fonction mémorielle.

¹⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

Dans un article intitulé « Anachronizing the Penitentiary : Queering the History of Sexuality », Kadji Amin associe cet enchevêtrement des temporalités dans *Miracle de la rose* à une volonté de mettre en lumière le caractère archaïque de certaines pratiques coercitives (les camps de travail de Mettray, les rondes disciplinaires), de pointer « the anachronisms that persist at the very heart of modern disciplinary institutions¹⁹ ». Un tel procédé narratif peut se comprendre, selon Amin, comme une tentative de résistance au contrôle des déplacements et des activités, à l'organisation stricte de l'emploi du temps qu'instaure la prison. Il affirme que le récit de *Miracle de la rose*, en ce sens, « corrupts [this] chrononormative mission from within²⁰. » Nous proposons ici de poursuivre cette réflexion en concevant dans ce « multitemporal present²¹ » une forme de réappropriation non seulement du rapport au temps que conditionne le dispositif carcéral, mais également du rapport à l'identité collective et au statut de criminel qu'il instaure.

Les passages de *Miracle de la rose* où le narrateur imagine la colonie de Mettray transformée en équipage de navire – véritable « nœud d'amours brutaux²² » sillonnant la mer des Caraïbes – donnent à lire une juxtaposition similaire des temporalités et des univers symboliques. Ces scènes évoquent l'engouement de l'auteur pour les méthodes anciennes de châtement, notamment pour la peine des galères²³, utilisée en France sous l'Ancien Régime pour punir les délinquants et les opposants religieux. Cette fascination, si elle donne lieu à des séquences oniriques qui participent de l'atmosphère fantasmatique du roman, semble toutefois nourrir moins l'élaboration d'un script sexuel qu'une volonté d'inscrire les manières d'être des prisonniers dans l'héritage, la continuation d'une certaine tradition vernaculaire. Le narrateur évoque en ce sens son affection pour les modes d'expression antiques des marins, dont il perçoit des réminiscences chez les jeunes détenus de Mettray :

¹⁹ Kadji Amin, « Anachronizing the Penitentiary, Queering the History of Sexuality », *op. cit.*, p. 320.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 323.

²² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 76.

²³ À ce sujet, dans « Anachronizing the Penitentiary, Queering the History of Sexuality », Kadji Amin relève les nombreuses références, dans *Miracle de la rose*, aux vieilles pratiques punitives et à d'autres dispositifs disciplinaires (l'armée, l'hôpital, l'usine, etc.), et associe cette pratique à une volonté d'assouplir les frontières entre les temporalités et les univers.

Et, à travers la Colonie, restent les mots de gabier, bordée, second, frégate [...] ; le langage et les habitudes conservèrent longtemps l’empreinte de cette pratique et qui traversait en courant la Colonie, pouvait croire qu’elle était née, ainsi qu’Amphitrite, de la mer. Ce langage, et ce qu’il restait des coutumes, nous créait déjà une origine fantastique, car il s’agit d’un langage très vieux et non de celui qu’inventaient les générations de colons²⁴.

Les uniformes de la prison, et la façon dont ils sont ajustés par les détenus pour en cintrer la taille et en élargir les jambes, sont également dépeints comme la réactualisation inconsciente, d’une vieille tendance qui daterait de l’époque des bagnes maritimes :

Il n’est pas suffisant peut-être d’en faire remonter l’origine jusqu’à la Marine, en expliquant que les marins d’abord furent des macs, dans les ports, mais cette explication est pourtant troublante car, si les matelots libérés et devenus harengs et macs ont eu la nostalgie de leur costume et ont voulu le retrouver – et retrouver avec eux la poésie des mouvements de marins – en retaillant les frocs et les vestes, il faut remarquer que le costume des macs, traversant le costume des matafs, rejoint celui des anciens de la voile, des galériens, des chevaliers de la Guirlande²⁵.

Ainsi décrit, l’habillement imposé par l’établissement carcéral apparaît comme une tendance esthétique par laquelle les prisonniers viennent prolonger une mémoire collective qui excède l’espace-temps de leur coexistence au sein de la prison. Or cette forme de mémoire a ceci de particulier qu’elle est faite de détails anodins et de gestes subtils, de résistances presque invisibles qui traversent le temps et qu’un travail à la fois d’observation et d’imagination parvient à révéler.

Avec de telles représentations de l’espace carcéral, Genet vient opposer à l’évolution historique des dispositifs disciplinaires d’autres histoires, qui sont faites de résurgences et d’anachronismes : celles de communautés qui évoluent en marge du monde, avec les manières d’être qui leur sont propres. Tandis que la prison se définit comme un « lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même²⁶ » qui façonne les individus selon un protocole spécifique, le roman entreprend de retracer les « origines fantastiques » des jeunes bagnards en éclairant ces formes marginales d’être-en-commun. Dans cette optique, on peut comparer les protagonistes

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ *Ibid.*, p. 185.

²⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 143.

des romans de Genet à ce que Didi-Huberman désigne comme des « réseaux de *survivances*²⁷ » : des « communautés anachroniques et atopiques²⁸ », subversives en ce qu'elles persistent à exister, à se manifester à l'extérieur des structures de pouvoir et des systèmes de représentation officiels. À l'instar des « lucioles » de Didi-Huberman, les personnages mis en scène par Genet « survivent » à leur propre disparition par la perpétuation d'une mémoire qui s'inscrit à même les corps – « langages du peuple, gestes, visages : tout cela dont l'*histoire* ne sait pas rendre compte dans les simples termes de l'évolution ou de l'obsolescence²⁹ ». Ils incarnent, en somme, des formes d'identités collectives qui se dessinent officieusement à travers l'affirmation d'*éthos* individuels.

L'imaginaire de Genet tend à restituer, pour les oubliés de l'Histoire, ceux qui évoluent à l'extérieur des cultures dominantes, une certaine mémoire commune qui ne s'impose pas comme une identité structurante, mais qui appelle à être perpétuellement transformée et réactualisée à travers ses manifestations. Ainsi le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* décrit les expressions employées par un jeune meurtrier lors de son passage en cour comme une « littérature populaire, légère d'être non écrite, légère et volant de bouche en bouche³⁰ ». Le personnage est présenté comme le passeur, par ses simples manières d'être et de dire, d'une culture qui se transmet presque aléatoirement au fil des rencontres et des échanges quotidiens. Ses paroles sont comparées à un poème, à un chant traditionnel qui aurait été répété par des générations d'opprimés :

Tout d'abord, le récit de *Notre-Dame-des-Fleurs* assouplit le temps actuel, car les mots mêmes dont se sert l'assassin sont ces mots magiques que d'aussi beaux voyous crachaient comme autant d'étoiles, comme ces extraordinaires voyous qui prononcent le mot « dollar » avec un accent vrai. Mais que dire d'un des plus étranges phénomènes poétiques : que le monde entier – et le plus terriblement morne de lui-même, le plus noir, calciné, sec jusqu'au jansénisme, le monde sévère et nu des ouvriers d'usine – soit entortillé de merveilles, qui sont les chansons populaires perdues dans le vent, par des voix profondément riches, dorées, diamantées, pailletées ou soyeuses [...] ³¹.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

³⁰ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 231.

³¹ *Ibid.*, p. 230.

Plus qu'une simple magnification du parler populaire, cet éloge des expressions argotiques – fréquentes dans les romans de Genet, notamment dans les dialogues et les discours rapportés – permet d'envisager l'existence d'une identité collective qui se déploierait de manière non déterminée. Ces expressions apparaissent comme les traces d'une mémoire qui survit tout en demeurant disséminée, « perdue dans le vent », ravivée sporadiquement par des paroles anodines et des gestes spontanés, à travers des modes d'expression banals associés à la vie quotidienne, mais qui font office, chez Genet, de matériau poétique.

3.2 Corps singuliers-pluriels : souveraineté du geste et mimétisme

Les gestuelles et les postures corporelles revêtent une fonction ambiguë en ce qu'elles sont présentées comme des manières, pour les protagonistes, tantôt de se distinguer en affirmant l'autodétermination de leur *éthos* individuel, tantôt de se poser dans un rapport de similarité ou de proximité avec les autres. Les gestes agissent comme des processus de *reconnaissance* doubles, au sens où ils permettent aux sujets de manifester leur singularité et de s'appréhender mutuellement sur la base de traits partagés. Les prisonniers de Mettray et de Fontevault sont décrits à travers leurs gestes particuliers, à travers les actions anodines qui font leur caractère propre au sein d'établissements qui, autrement, ignorent les différences et produisent des masses informes d'individus : « Brulard rase les murs comme un cheval galeux ; Bouboule frise toujours, en parlant, sa moustache ; la Panthère parle très doucement, mais il crie, d'une voix de chantre de village, une fois par jour [...] »³². » Les mentions récurrentes de tels détails viennent instaurer un rapport au corps et aux gestes qui rappellent ce qu'Agamben définit comme un état de « pure médialité³³ » : le geste en tant que « communication d'une communicabilité³⁴ », en tant qu'incarnation par l'être humain d'un champ de possibilités en acte. En effet, les descriptions des personnages n'ont pas nécessairement pour effet d'assigner chaque sujet à un trait qui lui serait unique, exclusif, mais éclairent plutôt les différentes manières dont ceux-ci parviennent à manifester leur individualité, ne serait-ce que

³² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 136.

³³ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 70.

³⁴ *Idem.*

momentanément, de manière fugace et ambiguë, à inscrire leur subjectivité dans les espaces, régis par des contraintes structurantes, au sein desquels ils évoluent. Une telle dynamique est rendue particulièrement explicite dans ce passage de *Notre-Dame-des-Fleurs* où le narrateur explique comment Mignon passe ses journées à fumer dans sa cellule de prison, juste « pour le plaisir du geste³⁵ » :

Que ne peut-on attendre d'un mac qui roule ses cigarettes parce que cela donne une certaine élégance aux doigts, qui porte des chaussures à semelle de crêpe afin de surprendre par le silence de ses pas les gens qu'il croise et qui le regarderont avec plus de stupeur, verront sa cravate, envieront ses hanches, ses épaules, sa nuque, sans le connaître lui créeront, malgré son incognito, de l'un à l'autre passant, un cortège fleuri et interrompu d'hommages, accorderont une sorte de souveraineté discontinue et momentanée à cet inconnu, de qui tous ces fragments de souveraineté feront tout de même qu'à la fin de ses jours il aura parcouru la vie en souverain³⁶?

Cet état de « souveraineté » auquel accède ici Mignon, par l'entremise de mouvements et postures spécifiques, apparaît comme une forme d'affranchissement ponctuel. Il ne s'agit pas tant, pour le protagoniste, de se poser en modèle ou d'afficher une quelconque supériorité, que d'affirmer un pouvoir de singularité. À défaut de liberté d'action, Mignon tente ainsi d'accéder à une certaine liberté d'*éthos* qui, si précaire et momentanée soit-elle, peut se lire comme un acte de réappropriation dans le contexte de son incarcération.

Au-delà de ces tentatives de singularisation, les représentations des corps et des gestes révèlent également certains traits et aspects qui incitent à concevoir les sujets mis en scène comme unis par un certain nombre de similarités, comme participant à un même effet de communauté. Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, en faisant le récit de sa propre arrivée en prison, évoque les habitudes qu'instaurent les conditions de vie arides du bagne et « qui font [des prisonniers] des hommes en marge des vivants : couper par la longueur des allumettes, fabriquer des briquets, tirer à dix sur un clop, tourner en rond dans la cellule, etc³⁷. » Le narrateur de *Miracle de la rose* dépeint le personnage qu'il doit « se composer » lors de son

³⁵ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 301.

³⁶ *Ibid.*, p. 301-302.

³⁷ *Ibid.*, p. 206.

passage à Fontevault, les attitudes « à la brutale³⁸ » qu'il adopte afin de gagner le respect de ses camarades. Les romans de Genet mettent ainsi en scène différents modes d'être qu'engendrent l'incarcération, des comportements dictés par les règlements ou l'organisation de la prison, mais également des réflexes de survie développés face à la violence des rapports entre codétenus. Sont décrits également des codes, des effets de mode, des traits caractéristiques qui, quant à eux, ne semblent pas conditionnés par la contrainte, mais sont plutôt présentés comme des comportements insaisissables, répétés de façon plus ou moins arbitraire. Ainsi la manière spécifique dont les « marles » (les proxénètes) portent leur blouse de détenu est décrite comme relevant de « commandements secrets³⁹ », une mode adoptée spontanément par chacun, mais dont l'origine et la signification demeurent inconnues de tous. Le narrateur de *Miracle de la rose* explique également qu'en prison, les « casseurs » (les voleurs), sont facilement discernables par des éléments de leur attitude générale, ayant été « marqués à vie » « autant par l'espèce d'intronisation que leur accorde la plume, que par les dangers parfois très grands qu'ils risquèrent⁴⁰. » Quant aux « tantes » de *Notre-Dame-des-Fleurs*, elles communiquent entre elles à partir d'un « langage à part⁴¹ » constitué d'expressions et de mimiques spécifiques, s'exprimant toutes, dans les moments d'émotions vives, « sur un ton confidentiel, presque de murmure, souligné d'un petit mouvement de leur main baguée qui apaise une tempête invisible⁴² ». Ces différents éléments que les deux romans mettent en lumière révèlent des marginalités partagées : ils viennent marquer la correspondance implicite des personnages à des genres communs qui se développent de manière organique et spontanée à travers des gestes et des attitudes.

Ces processus d'identification que mettent en scène les récits de Genet donnent ainsi lieu à des associations et des complicités qui, si équivoques soient-elles, ont ceci de particulier qu'elles ne répondent ni à une logique particulière ni à une structure définie. Ils suggèrent l'appartenance des protagonistes à des communautés officieuses, sans hiérarchie fixe ou organisation préétablie, qui se constituent d'elles-mêmes sur la base de ressemblances et de

³⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 101.

³⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 64.

⁴² *Idem.*

similarités et dont la simple existence sous-tend, en ce sens, une contestation de l'ordre et des normes sociales. Cette idée d'un certain rapport de proximité qui se développerait presque arbitrairement est d'ailleurs explicitement évoquée dans ce commentaire sur la fonction sociale des tatouages chez les prisonniers de Fontevrault :

Ainsi se conservait pur cet Ordre, et d'autant plus pur que n'étant pas établi officiellement, on ne pouvait rechercher comme un honneur d'y accéder. Il n'existait pas en principe. Il résultait tout naturellement de la hardiesse semblable de quelques gars, qui finissaient par *se signifier*, par se révéler par le signe de l'Aigle, ou de la Frégate, ou de quelque autre⁴³.

Cette description d'un « ordre » qui « n'existe pas en principe », mais se forme plutôt « tout naturellement », de manière spontanée et volontaire, au hasard des contacts et des rencontres, contraste avec les hiérarchies rigides mises en place à Mettray ou à Fontevrault afin de régir l'être-ensemble et de normaliser les interactions. Sans dessein spécifique, ces communautés clandestines mises en scène par Genet trouvent leur raison d'être dans la simple manifestation, à travers des signes physiques, concrets, de leur existence. Elles évoluent de manière contingente, au fil des situations de proximité engendrées par l'incarcération.

Ce rapport particulier à l'identité et au commun se traduit également par la mise en scène de processus d'imitation. Les liens amicaux ou amoureux se traduisent dans l'imaginaire communautaire de Genet par un désir de ressemblance, par une volonté de « prendre sur soi » les attributs de l'être aimé en lui « déroband » ses traits et ses attitudes. Par affection, les amants échangent leurs vêtements, reproduisent les gestuelles et reprennent les expressions de l'autre. Le narrateur de *Miracle de la rose* raconte comment il « aim[e] un homme au point d'entrer dans sa peau, ses manières⁴⁴ », comment avec le temps il « devin[t] très apte à découvrir chez les autres ces tics que l'on vole à celui qu'on aime⁴⁵. » Il mentionne, au sujet de Bulkaen : « [e]t je n'avais tout à fait le repos que si je pouvais tout à fait prendre sa place, prendre ses qualités, ses vertus ; lorsque je m'imaginai être lui, que je faisais ses gestes, prononçais ses mots : lorsque j'étais lui⁴⁶. » Il y a ici, au-delà de la volonté de ressemblance, une tentative de *devenir*

⁴³ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 193. Nous soulignons.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

l'autre, de fondre son identité dans la sienne qui rappelle les motifs de désubjectivation analysés dans le chapitre précédent. Cette dynamique révèle l'intensité qui caractérise les relations entre les personnages et donne lieu, en outre, à des rapports de similarité qui se développent à travers le contact de l'autre.

Le crime se trouve intimement lié à l'amour et au désir dans cet univers où les vols et les agressions semblent souvent commis moins par nécessité, cupidité ou cruauté que par attirance pour les voyous à « l'existence audacieuse et torturée⁴⁷ » et à ces « gestes gracieux⁴⁸ » que d'autres jeunes hommes tentent, malgré eux, mais à tout prix, de reproduire. Le narrateur de *Miracle de la rose* présente ainsi le destin de ses codétenus comme le résultat de passions momentanées :

Il faut voir les gosses [...] s'approcher, dans les prisons, à la faveur d'une rencontre dans l'escalier, à la visite médicale, à la douche, des macs insolents. Les petits voyous vont d'instinct vers eux, ils les entourent, ils les écoutent, la bouche entrouverte. Le mac les féconde. Et si l'on hausse les épaules à propos d'un idéal qui paraît ridicule, on aura tort car ils obéissent à l'impulsion amoureuse qui les oblige à ressembler à celui qu'ils aiment : un dur, jusqu'au jour où, enfin, ils sont devenus celui qu'ils aiment. Alors tout en eux oublie cette marche amoureuse. [...] Ils serviront à leur tour de pôle attractif à d'autres minos, car c'est de ce moyen, peut-être impur, que Dieu se sert pour fabriquer les hommes impassibles des prisons⁴⁹.

Les communautés de criminels se constituent à travers une série ininterrompue et imprévisible d'« impulsions amoureuses », et cette mention d'un « Dieu » qui commanderait ces interactions vient souligner le caractère inexplicable des émois qui poussent les détenus à se ressembler les uns les autres. Ces transformations se déploient, en somme, selon une logique qui s'apparente au concept de « devenir » tel que défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari comme une transformation du sujet qui s'effectue par contagion à travers un rapport de proximité. Ce phénomène n'est pas prédéterminé par une norme ou un ordre extérieur, mais implique toujours une « puissance d'affects⁵⁰ », un mouvement intrinsèque qui incite l'individu

⁴⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 297.

à sortir de soi pour « [se] glisser entre les choses, [à] pousser au milieu des choses⁵¹. » Tout comme les « devenirs » sont nécessairement « mineurs » en ce qu'ils ne s'accomplissent jamais à la faveur d'une identité dominante, mais engendrent plutôt de la différence et de l'hétérogène, les processus de mimétisme et d'imitation à travers lesquels se transforment individuellement les protagonistes de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la rose* sont orientés par des « pôles attractifs » à la fois multiples et mouvants. Si certains criminels apparaissent comme des figures surplombantes au sein de la multitude de détenus – par exemple Harcamone, dont « la gloire céleste⁵² », le « nom trop illustre⁵³ » font l'objet d'une vive fascination – le passage cité plus tôt permet de remettre en perspective le pouvoir symbolique de ceux-ci parce qu'il suggère le caractère temporaire et cyclique de leur effet sur les autres prisonniers.

Ce phénomène d'imitation, qui marque chez Genet les rapports entre les individus, se révèle par ailleurs intimement lié à une volonté de résister à l'oubli, à la disparition qui menace ces communautés de prisonniers et de marginaux. Les gestes d'imitation traduisent bien souvent un désir, chez les personnages, de lutter contre la précarité de leur être-ensemble en prolongeant l'existence d'amis assassinés ou condamnés à mort, en gardant en présence des camarades incarcérés dans une autre prison ou confinés aux cellules d'isolement. C'est dans cette optique que Divine, lorsqu'elle cherche son amant perdu, « veut le peindre sur soi-même en inventant avec sa propre bouche son sourire. Elle donne à ses muscles le froncement qu'elle croit être le bon, qui – elle le croit quand elle sent sa bouche se tordre – la rend semblable à Alberto⁵⁴ ». Cette volonté de « faire mémoire » en incarnant soi-même le souvenir d'autrui transparaît également dans cette scène de *Miracle de la rose*, où un groupe de jeunes garçons assistent à l'enterrement d'un de leur codétenu mort noyé au cours d'une séance de baignade :

je ne suis pas sûr qu'instinctivement, [Deloffre] n'ait reproduit, dans le cortège, sur lui-même avec ses bras, les gestes habituels, sur son visage les tics et les sourires de Toscano, accomplissant enfin derrière le cercueil la fonction exaltante de l'Archimime funèbre.⁵⁵

⁵¹ *Ibid.*, p. 344.

⁵² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 152.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 300.

Le cortège sert ainsi à marquer une perte, un deuil, mais aussi à garder vivante l'identité d'autrui en reproduisant certains traits caractéristiques. La comparaison à la figure de l'Archimime⁵⁶ dénote plus encore une volonté d'exposer, de rendre visibles, de partager avec une communauté, des manières d'être propres à un individu.

Dans *Travailler pour les morts*, Mélina Balcazàr Moreno remarque à juste titre que dans l'imaginaire de Genet, la « figure est problématique [...] parce qu'elle peut fonctionner comme un généralisant, ce qui par rapport à la mémoire des morts serait une manière de les oublier comme personnes singulières⁵⁷. » Les modes d'identification que nous décrivons ici engendrent en effet une forme de dépersonnalisation en ce sens que les personnages de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, en reproduisant les allures et postures de leurs amis morts ou disparus, cherchent moins à garder intacte l'image de ces derniers, à préserver leur mémoire en tant que « personnes singulières » qu'à se constituer eux-mêmes comme sujets pluriels. En recréant temporairement les apparences d'un autre, ceux-ci tentent surtout d'affirmer un être-au-monde qui porterait la trace d'un être-ensemble. De cette tendance des protagonistes à reprendre les traits singuliers d'autrui résulte quelque chose comme des éthos partagés, plus pérennes, parce que réactualisés au fil des rencontres et perpétués par plusieurs dans la durée.

On peut comparer ces effets de mimétisme au phénomène de l'« empreinte » que Didi-Huberman définit dans *La ressemblance par contact* comme un « dispositif de complémentarité à distance, basée sur l'absence, sur le défaut⁵⁸ », qui recèle « la collision [...] d'un là et d'un non-là⁵⁹ » et « fait de l'absence quelque chose comme une *puissance de forme*⁶⁰. » Didi-Huberman affirme en outre que l'objet marqué par l'empreinte renvoie à un « événement », « à quelque chose comme une *temporalité ponctuelle*, qui n'est pas sans

⁵⁶ Dans les rituels funéraires de la Rome Antique, l'Archimime se plaçait devant le cercueil du défunt. Choisi pour ses talents d'imitateur, il se costumait avec les habits de ce dernier, et portait un masque qui reproduisait ses traits et mimiques dans le but de le faire apparaître une dernière fois devant ses concitoyens.

⁵⁷ Melina Balcazàr Moreno, *Travailler pour les morts*, op. cit., p. 110.

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 46.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

rappeler le "ça-a-été" dont Roland Barthes parlait à propos de la photographie⁶¹ ». De la même manière, chez Genet, les protagonistes qui procèdent à ces formes d'imitation portent sur eux la mémoire d'un *contact* – d'une amitié, d'un ébat amoureux, d'un échange bref – révolu ou susceptible de se rompre à tout moment. Les récits de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la rose* sont hantés par une multitude de disparitions et de séparations : l'exécution imminente des condamnés à mort, les départs inexplicables et soudains des amants de Divine, l'assassinat d'une prostituée par Notre-Dame-des-Fleurs, les amis perdus de vue au fil des incarcérations, ou encore, symboliquement, l'oubli et l'anonymat qui menacent les exclus et les marginaux. Or les processus d'imitations, parce qu'ils témoignent à la fois d'une rencontre et d'une perte, viennent lutter contre cette « exposition à disparaître » tout en inscrivant l'absence et la disparition comme constitutives de la communauté. Elles sont les signes du commun et de son impossibilité à la fois. De la même manière que les effets de « clair-obscur » que nous décrivions plus tôt permettent d'exposer le sujet sans le révéler totalement, ces « empreintes » rendent visibles des liens fragiles qui ne peuvent toutefois se concevoir, dans la durée comme les fondements d'une identité commune spécifique.

3.3 Théâtralisation des rituels et associations éphémères

Les liaisons et les amitiés qui unissent les personnages – autant dans l'univers des tantes et des macs hors les murs que dans l'espace carcéral – sont présentées comme des alliances sporadiques. Les récits de Genet instaurent, plus précisément, un rapport d'opposition entre deux modes d'organisation sociale : d'une part, les répartitions rigides qu'impose le dispositif carcéral, ce que Jacques Rancière associe à la répartition policière des places, constitutives de l'ordre social, attribuant à chacun un rôle ou une fonction⁶², et d'autre part, les manières d'être-ensemble marginales que développent les protagonistes. Les complicités et les associations qui se créent entre les personnages contrastent avec l'organisation sociale de la prison où les interactions sont restreintes et balisées par des règlements stricts. Elles prennent, à l'inverse, la forme de configurations plurielles et mouvantes, de liens temporaires et non exclusifs qui

⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

⁶² Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

apparaissent, de ce fait, comme une subversion assumée des hiérarchies imposées par la prison et des modes de vivre-ensemble traditionnels et institutionnalisés. « Nos ménages, la loi de nos Maisons, ne ressemblent pas à vos Maisons. On s'aime sans amour. Ils n'ont pas le caractère sacramental⁶³ », explique le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* au sujet des drames de mœurs et des aventures conflictuelles dans lesquels se retrouvent pris les travestis et les proxénètes de son récit. Le potentiel de contestation des normes sociales, suggéré par cette affirmation, se dégage en outre, de certains processus de théâtralisation à travers lesquels les relations entre les individus se voient conférer un caractère artificiel, presque arbitraire. Chez ces protagonistes aux allures extravagantes, les manières d'être-soi et d'être-en-commun prennent l'allure de performances, de mises en scène où les rôles demeurent bien souvent temporaires ou interchangeables. Le deuil et l'amour sont joués, incarnés à travers des mimiques précieuses et des rituels grandiloquents qui viennent souligner à la fois la facticité et l'intensité de ces états d'âme.

On peut notamment concevoir dans cette perspective du jeu et du simulacre la description du petit groupe endeuillé réuni autour du cercueil de Divine comme « une foule enfin, une litanie encore longue d'êtres qui sont des noms éclatés [qui] portent comme des parapluies des petits bouquets de violettes⁶⁴ », comme un « cortège noir, étoilé de visages multicolores, mêlé au parfum des fards et des fleurs⁶⁵ ». Ce rassemblement donne à voir une accumulation de symboles et de gestes exagérément solennels : les fleurs, les « volets clos et les cierges allumés⁶⁶ », les « couronnes en perles de verre⁶⁷ », le ciboire saisi « avec les précautions d'un cambrioleur déganté⁶⁸ », la longue procession au milieu d'un bois comparé à une forêt hongroise. Cet effet de surenchère, plutôt que de signifier la gravité de l'événement, remet surtout en perspective la signification du rituel de deuil en réduisant celui-ci à son simple appareil. Les histoires d'amour sont également célébrées par des sortes de « faux mariages », des cérémonies improvisées qui servent davantage à nourrir une euphorie momentanée, à

⁶³ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 93

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

marquer de manière emphatique un engouement soudain et éphémère qu'à consacrer une relation qui perdurerait dans le temps. La rencontre de Divine et de Gabriel est comparée à une longue noce où les tantes font office de célébrants, et où le couple défile dans les rues de Pigalle :

Prince-Monseigneur les croisant la nuit, ses doigts arrondés en anneau comme ceux d'un abbé qui prêche, jette à Divine comme on jette un cil : « Butineur, va ! » et s'enfuit, les ayant unis. D'autres encore, tout au long de Blanche à Pigalle, les bénissent de la sorte, sacrent leur couple⁶⁹.

Une esthétique similaire est à l'œuvre dans *Miracle de la rose*, où les amants prisonniers tiennent des cérémonies clandestines qui réinvestissent les codes des rituels nuptiaux. Le narrateur dépeint son mariage avec le personnage de Divers, officialisé devant « douze couples de colombes ou colons⁷⁰ », comme un « simulacre des noces dont les rites furent parodiés⁷¹ ». Il évoque les mœurs à la fois légères et tourmentées des colons de Mettray, où « [t]ous les Marles [...] furent la fiancée mystique de quelque dur, fiancée aux bras noueux et cuisses brutales⁷² ». Or il ne s'agit pas tant, avec ces mises en scènes théâtrales, de nier l'existence de liens singuliers qui se développent entre les individus, ni de réfuter le bien-fondé de ces liens, mais de créer des effets de saturation qui exposent la vacuité de ces rituels traditionnels et l'arbitraire des rapports que ces derniers cherchent à consacrer.

L'écriture de Genet met ainsi en scène des communautés qui trouvent leur finalité dans une pluralité d'agencements dynamiques qui appellent à être constamment reconfigurées. Les relations qui se construisent entre les personnages trouvent leur sens dans l'instant de la rencontre, dans le présent de leur célébration. Elles ne sont bien souvent déterminées par aucune autre loi ou prescription que le hasard des procédures judiciaires qui assignent tel et tel détenus à la même unité de détention, des événements qui font se croiser telle tante et tel mac sur la rue ou dans un café-bar miteux. Ce commentaire, qui souligne dès les premières pages de *Miracle de la rose* le rôle marquant que jouent les couples de prisonniers qui se font et se défont dans l'histoire de leurs passages en prison, annonce d'ailleurs explicitement cette non-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

⁷⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 95.

⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁷² *Ibid.*, p. 199.

détermination du commun : « Fontevrault, comme Mettray, pourrait s'écrire par une longue liste de ces couples formés par des noms : Botchako et Bulkaen. / Sillar et Venture. / Deloffre et Toscano. / Mouline et Monot. / Lou-du-Point-du-Jour et Jo. / Divers et Moi. / Bulkaen et Moi. / Rocky et Moi⁷³. » Ainsi décrite par ces duos de pseudonymes, la prison devient le lieu d'une communauté qui prend forme grâce à une série d'associations ponctuelles. « Formés par des noms », ces couples apparaissent comme des alliances purement langagières, éphémères et changeantes. Cette énumération signale un projet narratif qui vise moins à restituer la logique ou la complexité d'un système social qu'à mettre en récit et à symboliser une pluralité de rencontres singulières, qui ne se figent jamais en un système pérenne ou en une institution stable.

3.4 Réappropriations de l'espace carcéral

Ces manières particulières d'être-ensemble s'expriment également à travers les différents modes d'expression clandestins par lesquels les détenus parviennent à communiquer et à se communiquer les uns aux autres. Si les sujets mis en scène gardent une part d'équivocité, d'incompréhensible, cette inaccessibilité fondamentale ne concerne pas uniquement les descriptions des personnages, mais définit plus largement les rapports qui se développent entre ceux-ci. Dès les premières pages de *Miracle de la rose*, le narrateur évoque l'isolement extrême dans lequel il se trouve confiné lors de son incarcération à Fontevrault : « dès mon arrivée, je savais qu'aucune voix de détenu ne serait claire. Ou bien c'est un murmure assez doux pour que les gâfes n'entendent pas, ou bien c'est un cri que des épaisseurs de murailles et l'angoisse étouffent⁷⁴. » *Notre-Dame-des-Fleurs* s'ouvre sur un postulat similaire, le narrateur expliquant que les criminels qui inspirent son récit sont pour la plupart des inconnus dont l'histoire lui a été « cité[e] négligemment par [s]on avocat⁷⁵ », racontée par un gardien, ou encore imaginée à partir de bribes de conversations et de plaintes captées à travers les murs du pénitencier. La prison est ainsi décrite par Genet comme le lieu d'une solitude imposée, où les paroles

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 10.

d'autrui ne sont perçues qu'en échos, à moitié discernables et compréhensibles. La difficulté, voire l'impossibilité de rapports en présence apparaît d'emblée comme une condition quotidienne, comme une contrainte inévitable qui se voit pourtant déjouée. Dans un article consacré à *Notre-Dame-des-Fleurs*, Pascaline Hamon considère l'intégration, dans la narration, d'échanges de lettres et de dialogues en argot dans le contexte de l'univers carcéral comme « autant d'ilots manifestant la réalisation d'une intimité faite de subversion gagnée sur l'autorité⁷⁶. » Or il est possible de prolonger une telle hypothèse en concevant dans cette perspective les différents modes d'expression que les récits mettent en scène à travers la fictionnalisation de l'espace carcéral. Ces types de communication participent de la création d'un imaginaire collectif dont le déploiement échappe au contrôle du dispositif disciplinaire, et induisent des formes particulières, à la fois intimes et impersonnelles, d'interaction.

Les faits – ceux qui nourrissent les récits – ne sont appris qu'à travers les rumeurs, magnifiées ou amplifiées au fil de leur passage de bouche en bouche, travaillées par l'imagination et la subjectivité de chacun. Si *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* présentent tous deux une dimension autobiographique, les narrations ne prétendent pas rendre compte avec exactitude d'une réalité vécue, de faits qu'on dirait véridiques, mais se présentent plutôt comme des fictions construites sur d'autres fictions, des récits élaborés à partir de conversations fragmentées, ou encore autour de phrases confuses ou à peine audibles, dont la forme et le sens initiaux demeurent soumis à des interprétations multiples, voire contradictoires. Le passé véritable de chacun demeure le plus souvent mystérieux, énigmatique, sujet aux exagérations, parce que réellement connu par aucun autre détenu :

Chacune de leurs histoires [...] ne nous était pas connue avec une exacte précision mais, soit parce que son auteur en avait parlé à mots couverts, soit que lui-même arrivât, escorté et précédé d'une réputation qui s'était accumulée à la Petite Roquette, ces histoires avaient fini par se savoir, mais dans une forme assez vague, imprécise, car, je l'ai déjà dit, seule la gloire qu'il se créait ici était valable pour le colon, et comptaient pour peu les faits d'armes, les exploits même glorieux,

⁷⁶ Pascaline Hamon, « De l'impossible intimité physique à la provocation éthique : Le pouvoir subversif de l'hétérotopie carcérale chez Genet », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Écriture et prison, mis en ligne le 7 septembre 2010, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/4437> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.4437

surhumains, qui l'amenaient à la Colonie. [...] Donc chaque histoire était connue sous une forme légendaire, avec des touches plus ou moins vives⁷⁷.

De la même manière que les descriptions de plusieurs personnages se caractérisent, comme nous l'illustrons dans le deuxième chapitre au sujet de l'écriture « pseudonymique », par un écart assumé entre le réel et le figuré, les « légendes » qui accompagnent les protagonistes apparaissent comme des fictions collectives. Dans ces prisons « pleines de bouches qui mentent⁷⁸ », les prisonniers se reconnaissent et se comparent sur la base de on-dit dont l'origine demeure abstraite, mais qui façonnent pourtant les relations entre les sujets.

Les événements marquants sont reconstitués dans l'après-coup, par le biais d'une série de médiations qui instaurent un rapport ambigu aux événements. La nouvelle de la condamnation à mort d'Harcamone, annonce qui éveille la fascination du narrateur pour son ancien camarade de Mettray, est apprise *a posteriori*. Elle est devinée à la suite d'une « rumeur assourdissante⁷⁹ » qui s'élève de la cour du pénitencier lors de l'arrivée du fourgon cellulaire ramenant le criminel à Fontevrault après son procès, rumeur à travers laquelle quelqu'un « dit plus tard qu'il avait distingué "À mort ! À mort⁸⁰!" ». Les détails de la mort de Bulkaen, l'un des amants du protagoniste, abattu au cours de sa tentative d'évasion, ne sont rapportés que par bribes et seulement plusieurs jours après l'incident, grâce aux aveux de certains gardiens plus familiers, puis relayés au fil des discussions par les détenus. Ces échanges, s'ils instaurent un rapport différé au réel et aux événements, témoignent de la volonté des prisonniers de restituer et de transmettre une certaine histoire commune. Par ces récits, s'élabore chez Genet une sorte de « mythologie carcérale » qui ne s'incarne pas à travers un système de représentations et de références communes, mais plutôt au fil des anecdotes et des commérages, et qui appelle en ce sens à être sans cesse travestie et déconstruite. Cette mythologie peut se comprendre à la fois comme un effet du dispositif carcéral qui restreint les possibilités d'échanges et d'association et comme une résistance à ce même dispositif. Car si le contexte de la prison impose une certaine distanciation par rapport aux événements extérieurs et restreint les interactions, les rumeurs contribuent à la construction d'un imaginaire collectif mouvant. Les récits donnent

⁷⁷ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 237.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 274-275.

ainsi à lire une sorte de « contre-actualité » de la prison qui viendrait s'opposer aux représentations institutionnelles – les articles de journaux, les textes de signalement, les photographies d'identité judiciaire, etc. – par son caractère équivoque et ambigu qui laisse place aux interprétations subjectives.

On peut appréhender dans une perspective similaire les allusions récurrentes aux graffitis laissés par les successions de détenus sur les murs des pénitenciers, ces paroles qui habitent l'espace carcéral et dont les auteurs demeurent le plus souvent inconnus. Ces écritures apparaissent à la fois comme l'inscription dans les lieux d'une mémoire anonyme et comme des signes abstraits, sur lesquels il devient possible pour chaque protagoniste de projeter ses propres affects, ses propres souvenirs. Le narrateur de *Miracle de la rose* décrit par exemple l'élan de nostalgie qu'il éprouve à la lecture d'un message d'amour esquissé par un autre détenu dans la cellule qui lui est attribuée lors de son arrivée à Fontevault : « On a gravé sur le mur "Comme une porte de prison me garde, mon cœur garde ton souvenir..." Je ne laisserai pas mon enfance s'échapper⁸¹. » La mémoire de ses années de jeunesse passées à la colonie pénitentiaire de Mettray – dont il conserve un souvenir idyllique – se voit ravivée par un tel détournement de ce qu'on devine être le sens initial de la phrase. Lu hors contexte, le cri du cœur de l'un devient le mantra de l'autre. Les graffitis apparaissent ainsi comme des traces permanentes, mais dont la signification demeure, elle, fluctuante, comme des représentations qui trouvent, à l'instar des rumeurs et des commérages, une pluralité d'usages et d'interprétations. Melina Balcazàr Moreno conçoit la description des initiales « M.A.V. » aperçues dans la prison de Fontevault – dont la vision déclenche un trouble incompréhensible chez le narrateur⁸² – comme l'expression d'une incommunicabilité, comme les traces d'un passé qui persiste, mais ne parvient plus à signifier dans le présent : « Vidés de leur sens, ces

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

⁸² Celui-ci raconte : « Les pierres me parlent. Et c'est au milieu des cœurs et des pensées que l'inscription "M.A.V." m'a remis tout à coup dans ma cellule de la Petite-Roquette, où je vis ces initiales mystérieuses à quinze ans. Il y avait longtemps, dès que je fus au courant de leur sens exact, que je n'étais plus touché par le prestige ténébreux des lettres gravées [...]. Je ne vois plus ces lettres que comme un objet étrange, une inscription de temple antique, enfin j'éprouve la même impression de mystère qu'autrefois et, quand j'en ai conscience, il s'y ajoute celle d'être replongé dans le malheur, dans la désolation qui fit le fond de mon absence [...]. » (p. 69-70) Si elles évoquent un épisode de son adolescence, ces lettres n'incarnent toutefois pas la réactualisation d'un souvenir précis. Elles ont plutôt pour effet de reconduire une incompréhension, une incommunicabilité à laquelle se voit à nouveau confronté le protagoniste.

mots s'inscrivent dans un autre temps. Ils ne servent plus à communiquer, mais à transmettre un "mystère"⁸³ ».

Nous proposons ici de lire de façon analogue ces traces, ces marques d'existence qui suscitent des impressions et des sentiments singuliers davantage qu'ils ne traduisent un message précis. Ils apparaissent comme des formes de communication impersonnelles, davantage un appel qu'une adresse, des paroles lancées sans la certitude d'être reçues et comprises par un interlocuteur connu. Ainsi le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* explique, au sujet du bagne où il est incarcéré, « que chaque détenu avait une petite cour, où chaque brique du mur portait un message à un ami : "B.A.A. Du Sébasto – Jacquot du Topol dit V.L.F à Lucien de la Chapelle", une exhortation, en ex-voto à la mère, ou un pilori : "Polo du *Gyp's Bar* est une donneuse"⁸⁴." » Si ces phrases témoignent initialement de voix et d'histoires singulières, celles-ci se voient dépersonnalisées au fil du temps. Leur sens initial devenu indéchiffrable et leur destinataire inconnu, ces mots qui habitent de manière permanente l'espace carcéral sont destinés à tout le monde et à personne à la fois et trouvent de nouvelles acceptions à travers le passage des cohortes de détenus. Les graffitis se présentent ainsi comme le lieu d'une « communication sans partage⁸⁵ », pour reprendre l'expression de Blanchot. Ils instaurent entre les êtres des rapports qui ne sont pas fondés sur une compréhension mutuelle, mais bien sur une impossibilité d'être ensemble, de développer des codes communs et des liens de réciprocité. Parce qu'elles suscitent des affects et des réflexions singulières, mais impliquent des rapports toujours impersonnels, parce qu'elles donnent lieu à des échanges anonymes, mais convoquent la subjectivité de chacun, ces paroles inscrites sur les murs participent, plus généralement, de la dualité – du caractère à la fois général et intime – des liens communautaires exposés chez Genet.

Nous convoquons plus tôt la notion de *comparution* pour décrire la juxtaposition de symboliques et d'imaginaires qui sous-tend la description des protagonistes. Ce concept est défini par Nancy comme l'exigence d'un espace-temps commun où un certain nombre d'êtres singuliers seraient à la fois mis en relation et exposés les uns aux autres, un espace-temps à

⁸³ Melina Balcazar Moreno, *Travailler pour les morts*, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁵ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 45.

travers lequel il deviendrait possible de penser l'*être-ensemble* de ces êtres singuliers comme un processus dynamique. Il permet également de réfléchir le rapport particulier à l'incarcération qui se développe à travers l'écriture de Genet. Celle-ci crée, par différents motifs narratifs, des effets de renversement grâce auxquels la prison perd momentanément sa fonction coercitive et apparaît comme la condition de possibilité d'une nouvelle forme de commun. Les deux romans – particulièrement *Miracle de la rose*, où la réflexion sur l'enjeu de l'incarcération est encore plus prégnante – procèdent à un travail de réappropriation de l'espace carcéral et des rituels qui y sont imposés. L'intégration aux récits de discours rapportés comme les rumeurs ou les graffitis participe d'un tel processus, mais ce dernier repose aussi sur un effet de « décentrement » qui peut se lire comme une tentative de réappropriation. Par une attention portée aux détails qui tient presque de l'effet de cadrage, la narration parvient à éclairer les symptômes et les mécaniques du pouvoir, mais également les microrésistances, les gestes et les attitudes subtiles qui échappent à la surveillance des gardiens parce qu'elles sont, justement, à la limite du perceptible. Le quotidien des détenus est ainsi mis en scène d'une manière qui permet de repenser les implications de certaines pratiques coercitives et punitives, qui tend à déjouer, ne serait-ce que partiellement, les logiques du contrôle. Par exemple, la ronde quotidienne à laquelle sont contraints les prisonniers est présentée comme une expérience communautaire permettant de créer un sentiment temporaire de solidarité, voire d'unité :

La journée fut pénible, la marche harassante. Elle m'apporta pourtant la paix de grâce à la puissance magique de la ronde. Car, outre cette paix d'être enfin en nous-mêmes par notre attitude penchée, nos bras croisés, la régularité de notre pas, nous éprouvions le bonheur d'être dans une danse solennelle confondus par l'inconscience où dodelinait notre tête. Le réconfort de nous sentir unis, que l'on connaît dans toutes les danses en cercle ou en lignes, quand on se tient par la main, dans le farandole ou le kolo... Nous tirions cette force de nous savoir marcher liés aux autres, dans la ronde. Nous éprouvions encore un sentiment de puissance, parce que nous étions vaincus. Et notre corps était fort parce qu'il bénéficiait de la force de quarante musculatures⁸⁶.

Ainsi comparée à une danse traditionnelle, la ronde, qui sert initialement de châtiment pour les prisonniers indisciplinés, trouve une nouvelle finalité. Les détenus n'en ressortent pas moins « vaincus », mais ils y trouvent la possibilité de se concevoir comme participant d'une

⁸⁶ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 362.

collectivité dotée d'une paradoxale puissance. Par elle, ils accèdent momentanément à un pouvoir d'être-ensemble qui leur est autrement refusé. On peut interpréter dans cette même perspective les mouvements précis par lesquels le narrateur de *Miracle de la rose* et son amant parviennent à développer une certaine complicité au cours des quelques rares déplacements utilitaires qui leur sont autorisés :

Pendant les défilés, ou lorsque nous allions du réfectoire à l'atelier, ou de la salle d'honneur à la famille, Divers se plaçait quelquefois derrière moi et, quand nous marchions, il s'appliquait à mettre ses pas dans les miens, il collait à moi avec précision ; sa jambe droite se lançait, collée contre la mienne, puis sa jambe gauche contre ma jambe gauche, sa poitrine presque sur mes épaules, son nez, son haleine sur ma nuque. Je me sentais porté par lui⁸⁷.

Par de telles descriptions, les actions codifiées et imposées par le fonctionnement rigide de la prison se voient chargées de nouvelles intentions, de nouvelles significations. Les gestes subtils et les intentions que mettent en lumière ces deux passages – les souffles, les rapprochements – dénotent une volonté d'affirmer un lien, du moins d'établir un contact. À travers des rituels qui servent autrement à baliser les comportements des détenus et à limiter leurs interactions se construit ici une forme d'être-en-commun qui trouve sa concrétisation à travers des contacts à peine visibles et des impressions subjectives, donc impossibles à contraindre totalement.

Il est cependant difficile de lire une dénonciation franche et univoque du système carcéral dans ces romans où la cellule de prison est présentée comme un lieu de fantasme et de rêverie, où le pénitencier devient ponctuellement le théâtre de jeux de séduction et d'ébats amoureux, où les années d'incarcération à Mettray sont évoquées avec une certaine nostalgie. Or la dimension politique – du moins *une* des dimensions politiques – de ces premières œuvres de Genet repose sur la mise en scène de rapports qui échappent à la logique du pouvoir ou de l'appropriation, qui contrastent avec le fonctionnement autoritaire et hiérarchique de l'établissement carcéral. Alors que le deuxième chapitre analysait les différents motifs de dépersonnalisation par lesquels l'écriture de Genet efface les frontières entre les individualités, nous avons voulu ici approfondir cette réflexion autour de la tension entre singularité et

⁸⁷ *Ibid.*, p. 324.

communauté en relevant la présence d'identités partagées qui s'inscrivent à même les corps, qui prennent forme à travers les gestes et les attitudes de chacun. Ces processus d'identification ont ceci de particulier qu'ils n'effacent pas la différence et la singularité des traits. *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* mettent en scène des rapports fondés à la fois sur une volonté et une impossibilité de communion. Ils convoquent des formes d'expression – les graffitis, les rumeurs, les discours rapportés – qui correspondent, sous plusieurs points, à la parole que Blanchot décrit comme « port[ant] avec elle le risque d'être rejetée ou égarée ou non reçue⁸⁸ » et rassemblant de ce fait une communauté qui « se connaît en s'ignorant elle-même⁸⁹ », qui « ignore les structures qui pourraient [la] stabiliser⁹⁰ ». Ces modes d'interaction représentés chez Genet sont comparables, en outre, à ce que Nancy désigne comme une « interruption du mythe », c'est-à-dire une émergence de discours qui ne tendent pas à ordonner les manières d'être de chacun selon une identification collective, mais impliquent plutôt des liens communautaires mouvants, toujours « en train de se faire » et de se transformer au fil des situations particulières, qui sont autant d'occasions de subjectivation.

Les théoriciens abordés dans le premier chapitre ont en commun de concevoir dans les arts et la littérature la possibilité de représenter la communauté sans l'assujettir à une finalité ou la circonscrire à une forme définitive. Dans cette optique, il semble justement que le potentiel de l'écriture de Genet à repenser l'être-ensemble des criminels relève principalement de juxtapositions d'images, de montages symboliques et de glissements sémantiques. Ses romans déploient un univers et une poétique qui donnent à voir les mécanismes du pouvoir tout en les déconstruisant. Ils présentent les rapports de force comme constituantes de la communauté carcérale, révèlent les manières dont ceux-ci façonnent les liens entre les individus, mais proposent des associations qui résistent à ces mêmes rapports de force. Ils explorent, en somme, la dualité ambiguë entre le « tableau vivant » que constitue, selon Foucault, l'organisation autoritaire de la prison et le « portrait de groupe » que décrit Didi-Huberman, celui qui inclut « l'*éthos* du groupe dans le *pathos* du corps singulier de chaque

⁸⁸ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

sujet⁹¹ ». Et comme le postule Didi-Huberman, cette « exposition du commun » implique tout un travail formel de montage et de cadrage. Dans un entretien réalisé dans le cadre de l'ouvrage collectif *Un Chant d'amour. Le cinéma de Jean Genet*, Albert Dichy et Edmund White relèvent un certain nombre de parallèles entre la composition des premiers romans de l'auteur et les techniques cinématographiques. White compare la construction des scènes romanesques à un procédé de montage qui sacrifierait la cohérence générale des situations au profit d'une attention accordée à l'« essence poétique » de certains éléments précis : « sa conception de la "scène" romanesque ne correspond à aucune conception traditionnelle, [...] elle est découpée d'une façon qui rend très obscure sa finalité véritable et évite la part anecdotique des phénomènes⁹². » On peut effectivement comprendre comme un processus de découpage la manière dont l'écriture de Genet parvient à la fois à dépeindre les dynamiques qui régissent l'espace carcéral et à isoler des aspects spécifiques, des gestes, des postures, des expressions, pour les inscrire dans un nouveau réseau de significations et pour les faire apparaître comme les marques d'un être-en-commun précaire.

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 65.

⁹² Albert Dichy et Edmund White, « Le corrupteur des genres », dans Jane Giles (dir.), *Le Cinéma de Jean Genet : Un Chant d'amour*, Paris, Macula, 1993 [1991], p. 131.

CONCLUSION

S'ils cherchent à définir le sens et les fondements de la communauté politique à l'extérieur des structures de la classe, du groupe ou du parti, les théoriciens de la communauté étudiés dans le premier chapitre appuient cependant leurs réflexions sur des exemples de soulèvements populaires. Blanchot voit par exemple dans la manifestation à la mémoire des militants communistes dans l'affaire du métro Charonne et le mouvement de Mai 68 des situations de « commune présence¹ » offrant l'opportunité « à chacun, sans distinction de classe, d'âge, de sexe ou de culture, de frayer avec le premier venu² ». Il conçoit ces événements comme des rassemblements sans ordre ni finalité autre que leur propre existence, où le peuple « pour ne pas se limiter, accepte de *ne rien faire*³ », se constituant en un ensemble impossible à contenir et à maîtriser. Dans une perspective similaire, Agamben conclut *La communauté qui vient* avec un chapitre consacré aux manifestations de la place Tiananmen à Pékin en 1989, lesquelles ont donné lieu à l'instauration d'une loi martiale et à une série d'interventions militaires. Il attribue la puissance politique de ce mouvement de protestation à sa composition hétérogène et anonyme, qui ne permet pas de l'identifier à des leaders ou à des groupes sociaux précis, témoignant ainsi la « disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique⁴. » Selon Agamben, le « principal ennemi de l'État⁵ » est désormais ce type de regroupement qui « rejette [...] toute identité et toute condition d'appartenance⁶ » et ne correspond plus aux structures politiques traditionnelles. Quant à Nancy, il amorce *La communauté désœuvrée* en formulant le constat d'un « effondrement visible⁷ » de la promesse d'un monde égalitaire qu'incarnait le communisme depuis la fin du XIX^e siècle. L'édition

¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Idem.*

⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 12.

originale d'*Être singulier-pluriel* s'ouvre également sur une « épigraphe » dans laquelle l'auteur énumère des dizaines de pays et d'organisations impliqués à l'époque dans des conflits armés motivés par des idéologies nationalistes⁸. Il affirme, devant cette « prolifération » de la violence, l'urgence de déconstruire le cloisonnement arbitraire des identités nationales et la nécessaire « mise à nu d'un monde qui n'est que le monde, mais qui l'est absolument et sans réserve, n'ayant aucun sens hors de cet être même : singulièrement pluriel et pluriellement singulier⁹ ».

Le type de commun que théorisent ces penseurs s'oppose ainsi radicalement aux manières de penser la politique et d'organiser le vivre-ensemble préconisées par les partis, les appareils et les organisations. Malgré cette volonté de dépasser les définitions usuelles de la communauté politique, les formes d'être-en-commun qu'ils envisagent sont toutes illustrées par des luttes et des revendications associées de plein droit à la « sphère politique ». C'est dire que les propositions de Blanchot, Nancy et Agamben, qui convoquent des principes ontologiques qui dépassent la conjoncture historique et concernent plus largement les fondements mêmes des interactions humaines, demeurent indirectement liées à des enjeux soulevés par les mouvements sociaux et les mobilisations collectives. Or la mise en dialogue des thèses philosophiques et des romans de Genet que nous venons de mener, notamment à l'aide des travaux de Didi-Huberman, permet d'appréhender plus concrètement les manifestations et les potentialités d'un tel être-ensemble sans ordre ni dessein, et ce, en-dehors des espaces de contestation politique.

Les protagonistes de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la rose* ont peu, sinon rien à voir avec les manifestants de Mai 68 ou de la place Tienanmen. Exclus de l'espace public en raison de leurs statuts de prisonniers, ou simplement tenus à l'écart par leurs attitudes et leurs modes de vie marginaux, ils donnent à voir des façons de « faire communauté » qui n'ont pas de portée contestataire manifeste et qui relèvent principalement de l'intime ou du privé :

⁸ Il mentionne, pour n'en nommer que quelques-uns : la Bosnie-Herzégovine, la Tchétchénie, le Rwanda, Haïti, les Roms de Slovaquie et l'OLP.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier-pluriel*, *op. cit.*, p. 12. L'épigraphe de l'édition originale de 1996 est présentée au début de la seconde édition (2013) afin de mieux situer le contexte d'écriture de l'essai. L'auteur y signe toutefois une nouvelle préface, dans laquelle il soutient que les préoccupations qui alimentaient sa réflexion vingt ans plus tôt sont plus actuelles que jamais.

l'amitié, le fantasme, le désir, l'amour. Si les descriptions des personnages parviennent, comme nous l'avons exposé dans le deuxième chapitre, à produire des effets de dépersonnalisation qui estompent les distinctions entre les individus, les histoires racontées n'en demeurent pas moins des anecdotes à caractère personnel qui engagent des interactions singulières. L'« immédiat-universel¹⁰ », pour reprendre l'expression de Blanchot, qui se dégage des romans de Genet n'est pas celui de la masse anonyme et indénombrable. Les trames narratives sont constituées de plusieurs péripéties qui apparaissent *a priori* comme des histoires personnelles : les souvenirs de l'auteur ou ceux relatés par ses anciens camarades de prison, qu'on devine souvent magnifiés, et les aventures imaginées autour de faits divers. C'est par le déploiement de certains procédés, dont les effets de répétition et le recours aux pseudonymes, que les événements mis en scène, bien qu'ils ne soient pas explicitement liés à un passé collectif, dépassent leur dimension anecdotique et leur caractère strictement individuel. L'univers diégétique se limite à quelques personnages et à des actions simples, mais la manière dont ces éléments sont mis en représentation ouvre à une pluralité de projections et d'associations. *Notre-Dame-des-Fleurs* se présente comme un hommage au camarade disparu, Maurice Pilorge, à qui est dédié le roman et dont la figure hante le récit. *Miracle de la rose* s'achève sur le souvenir de ce même ami, dont le nom, dit-on, menace de sombrer dans l'oubli, archivé « sur un mauvais papier, une sorte de cendre grise¹¹ ». Or les quelques centaines de pages qui séparent cette première dédicace et l'épilogue du deuxième roman donnent à lire bien plus qu'une biographie ou qu'une série d'histoires contingentes. Ce n'est plus la vie de Pilorge, ni celle des prisonniers croisés en prison par le narrateur, ni celle de Genet lui-même qui est narrée ; c'est un nombre illimité de rencontres et de disparitions potentielles qui sont évoquées à travers les portraits singuliers de Divine, Bulkaen ou Divers.

¹⁰ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 376.

Décrite par Foucault comme un lieu « hors de tous les lieux¹² » à l'intérieur duquel « la vie humaine est cloisonnée¹³ », la prison est également dépeinte par Genet comme un espace d'isolement total, où les préoccupations qui animent le monde ordinaire tombent dans l'indifférence, où les systèmes de valeurs habituels ne prévalent plus et sont remplacés par d'autres lois. Cette rupture de l'univers carcéral avec le reste de la société est suggérée dès les premières pages de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Le temps de la narration étant situé en 1942, en plein milieu de la Seconde Guerre mondiale, le bruit des bombardements parvient par échos aux détenus de la Prison de Fresne, où est incarcéré le narrateur. Ce dernier raconte que « les journaux arrivent mal jusqu'à [s]a cellule¹⁴ », que de ce conflit qui chamboule le monde au-dehors, seuls lui parviennent les grondements d'un avion allemand passant au-dessus du pénitencier et « l'éclatement de la bombe qu'il lâcha tout près¹⁵ ». Ce décalage par rapport aux événements historiques est révélateur du caractère marginal non seulement des personnages qui sont mis en scène, mais plus largement de l'univers au sein duquel se tisse leur réseau de relations. Car ce n'est pas en résistance à une idéologie ou à un système étatique, mais bien en dehors – pour ainsi dire au-delà – de l'Histoire que se constitue la communauté dans les romans de Genet. Elle émerge d'une sorte de huis clos¹⁶ où la politique, au sens de l'organisation étatique, est à peu près absente, mais où persiste toute une série de rapports de pouvoir.

¹² Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1976-1988*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1574. Dans cette célèbre conférence, Foucault définit la notion d'« hétérotopie » qui englobe, dans les civilisations contemporaines, tous les « sous-lieux » régis par des règles distinctes et aménagés de façon à être maintenus à l'écart du reste des activités humaines. Il mentionne la prison parmi une série d'exemples d'espaces hétérotopiques effectifs dans la plupart des sociétés actuelles.

¹³ *Ibid.*, p. 1580.

¹⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ Contrairement à *Miracle de la rose*, le récit de *Notre-Dame-des-Fleurs* ne se déroule pas exclusivement à l'intérieur de la prison. En plus de nombreux épisodes de l'enfance de Divine qui sont relatés, de nombreux passages mettent en scène le milieu des travestis de Montmartre. Or même les représentations du « monde extérieur » se caractérisent par la présence de nombreux espaces clos et restreints – par exemple le « grand café aux vitres baissées, rideaux tirés sur leurs tringles creuses, surpeuplé, et sombrant dans la fumée » (p. 38-39) où Divine sort pour la première fois lors de son arrivée à Paris, ou encore le grenier où loge celle-ci et dont l'obscurité fait « sombrer dans une nuit magique » (p. 266-267). Bien que le parallèle entre la cellule de prison et les autres huis clos qui parsèment le récit mérite d'être davantage approfondi, il semble qu'il y a là une récurrence significative. Qu'ils se développent à l'intérieur de la prison ou non, les modes d'être-ensemble à travers lesquels les

Les analyses proposées dans ce mémoire ont permis d'établir un certain nombre de parallèles entre les réflexions sur la communauté proposées par des philosophes comme Blanchot, Nancy et Agamben et la logique selon laquelle se construisent et se transforment les rapports entre les individus chez Genet. La synthèse théorique effectuée dans le premier chapitre décrit une façon d'envisager les rapports entre les individus comme des processus non hiérarchiques, sans unité, projet fondateur, ni espace-temps prédéterminés. C'est à travers cette perspective particulière que nous avons abordé les romans étudiés, où des liens entre les personnages se tissent et se défont presque spontanément, où les prisonniers se voient associés par une série d'analogies tantôt à des figures religieuses, tantôt à des équipages de galériens, tantôt à des héros de romans populaires. Le rapprochement effectué entre les textes philosophiques et les représentations de la prison ne vise toutefois pas à exemplifier les concepts théoriques, mais à les approfondir et à les mettre à l'épreuve en explorant les manières dont le commun peut émerger dans un espace déterminé traversé par des contraintes spécifiques. Notre lecture aura tenté d'identifier, en plus des principales caractéristiques de la communauté carcérale de Genet, les *stratégies* par lesquelles des sujets parviennent à entrer en contact et créer des associations éphémères et spontanées dans un milieu où les interactions sont contrôlées et où des rapports hiérarchiques sont imposés. Les graffitis, les mots échangés clandestinement, les chants entonnés du fond des cellules, les modifications effectuées à même les uniformes de la prison, les expressions vernaculaires, ces différents éléments constituent autant de moyens par lesquels les protagonistes parviennent à communiquer et à se reconnaître comme participants d'un même ensemble, à affirmer « l'espace-temps de leur *avec*¹⁷ », pour le dire avec Nancy. Les romans éclairent ainsi ce que Marielle Macé décrit comme une « puissance de style », c'est-à-dire des « manières caractéristiques » par lesquelles les êtres se réapproprient leur être-ensemble, grâce auxquelles l'individu « n'est plus enfermé dans la prison d'un unique mais devient un possible, restitué à sa vibration, que d'autres pourront endosser, investir, élargir, gauchir¹⁸. » Ils incitent, en somme, à questionner « l'infinie variation

personnages se construisent sont toujours « hors du monde », dans un espace déterminé par ses propres paradigmes où les valeurs communément admises ne s'appliquent plus nécessairement.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Être singulier-pluriel*, op. cit., p. 82.

¹⁸ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016, p. 23.

du "comment" : comment faire, comment être, comment vivre ensemble, *comme* quoi, selon quels engagements de formes¹⁹? » En réaction aux nombreuses restrictions auxquelles ils sont soumis, et malgré elles, les prisonniers développent des modes d'expression et d'affirmation distinctifs qui deviennent ensuite le point de départ de phénomènes d'identification. Et l'écriture de Genet, en intégrant un lexique propre aux milieux criminels français et des descriptions physiques incroyablement détaillées, fait de ces microrésistances un pari esthétique, que le recours aux thèses de Didi-Huberman nous aura aidée à mieux cerner : celui de restituer le style de ces résistances et d'en dégager la puissance poétique.

Interroger les enjeux de l'être-ensemble dans le contexte précis de l'incarcération implique de tenir compte des oppressions spécifiques qui conditionnent bien souvent son émergence. Les traits et habitudes caractéristiques des personnages de Genet, principalement analysés dans le troisième chapitre, ne se présentent pas nécessairement comme des actes de révolte conscients visant à réclamer une libération ou à dénoncer le système carcéral. S'inscrivant subtilement à travers les actions quotidiennes, ces marques d'un être-en-commun peuvent se lire à la fois comme des effets générés par ce système et comme des tentatives de résistance à celui-ci. Elles relèvent d'une tension dialectique entre contrôle et insubordination, entre pouvoir du dispositif et puissance commune. Les récits de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Miracle de la rose* suggèrent des formes impensées d'identités collectives, tout en révélant les mécanismes par lesquels la prison altère les identités singulières des criminels, voire les fait disparaître. Ces textes parviennent ainsi, comme le décrit Didi-Huberman, à « constamment travailler l'espèce avec l'aspect [...] dans le contexte précis d'un espace politique donné²⁰ ». L'effet « quelconque » qui se dégage des figurations des personnages ne traduit donc pas une indifférence totale vis-à-vis des groupes ou des catégories. Bien que ces représentations s'opposent à la logique de classement qui prévaut dans l'établissement carcéral, et bien qu'elles rendent ambiguës les limites entre les individualités, les cultures, les identités sexuées et les temporalités, les protagonistes n'en deviennent pas pour autant des « singularité[s] parmi les

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 86.

autres, qui peu[vent] cependant se substituer à chacune d'elles²¹ » et « va[lent] pour toutes²². » Les rapports qui se construisent entre les sujets, s'ils comportent une part d'arbitraire, ne sont jamais totalement aléatoires. Ils s'effectuent sur la base de conditions d'existence données, de stigmatisations et de marginalisations similaires, mais expérimentées individuellement ; ils émergent, en outre, dans un espace précaire à partir duquel de nouvelles formes de communauté peuvent apparaître.

²¹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 17.

²² *Idem.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1944].

Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1946].

Corpus critique

Kadji, Amin, « Spectral Mourning and Carceral Masculinities : Jean Genet's *Miracle de la rose* », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 65, no 2, 2011, p. 200-211.

Kadji Amin, « Anachronizing the Penitentiary, Queering the History of Sexuality », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 19, no 3, 2013, p. 301-340.

Melina Balcazàr Moreno, *Travailler pour les morts : politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelles, 2010.

Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1957], p.125-154.

Leo Bersiani, *A Future of Asyntax : Character and Desire in Literature*, Boston, Little, Brown & Company, 1976.

Barbara E. Bullock et Denis M. Provencher, « The linguistic representation of feminity and masculinity in Jean Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs* », *French Cultural Studies*, vol. 12, no 134, Janvier 2001, p. 43-58.

Renaud Camus, *Chroniques achriennes*, Paris, Hachette, 1984.

Benoît Denis, « Solidarités équivoques. Genet postcolonial », *Revue des Sciences humaines*, n° 320, octobre-décembre 2015, p. 130-145.

Albert Dichy et Edmund White, « Le corrupteur des genres », dans Jane Giles (dir.), *Le Cinéma de Jean Genet : Un Chant d'amour*, Paris, Macula, 1993 [1991], p. 130-142.

Sylvain Dreyer, « Une blessure encore à vif : l'héritage du dernier Genet », dans Eden Viana-Martin et Alexis Lussier (dir.), *Jean Genet. Lectures en héritage*, op. cit., p. 116-125.

Frieda Ekotto, *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.

Frieda Ekotto, « Jean Genet penseur de la négritude », dans Eden Viana-Martin et Alexis Lussier (dir.), *Jean Genet. Lectures en héritage*, Bandol, Vallongues, 2011, p. 130-139.

Aïcha El Basri, *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 1999.

Nathalie Fredette, *Figures du baroque de Jean Genet*, Montréal, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, coll. « Histoire de la pensée », 2001.

Pascale Gaitet, « The Politics of the Camp in Jean Genet's *Our Lady of the Flowers* », *L'Esprit Créateur*, vol. 35, no 1, 1995, p. 38-45.

Pascale Gaitet, *Queens and Revolutionaries : New Readings of Jean Genet*, Newark, University of Delaware Press, 2003.

Pascaline Hamon, « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », Les Dossiers du Grihl [En ligne], Dossier « Écrire en prison, écrire la prison (XVIIe-XXe siècle) », mis en ligne le 29 décembre 2011, consulté le 29 septembre 2014, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/5000> ; DOI : [10.4000/dossiersgrihl.5000](https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.5000)

Pascaline Hamon, « De l'impossible intimité physique à la provocation éthique : Le pouvoir subversif de l'hétérotopie carcérale chez Genet », Les Dossiers du Grihl [En ligne], « Les dossiers de Jean-Pierre Cavailé : Écriture et prison », mis en ligne le 07 septembre 2010, consulté le 29 septembre 2014. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/4437>

Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008 [1979].

David Andrew Jones, *Blurring Categories of Identity in Contemporary French Literature : Jean Genet Subversive Discourse*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2007.

Pierre Laforgue, *Notre-Dame-des-Fleurs ou La symphonie carcérale*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2002.

Daniel Lance, « De Rembrandt à Giacometti, parcours de Jean Genet », *Ligeia*, no 40-41-42-43-44, octobre 2002/juin 2003.

Hadrien Laroche, *Le dernier Genet : histoire des hommes infâmes*, Paris, Seuil, 1997.

Alexis Lussier, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère chez Jean Genet ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2009.

Éric Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2003.

Éric Marty, *Jean Genet: Post-Scriptum*, Paris, Verdier, 2006.

Suguru Minemura, « Jean Genet et la poétique du bain : De la cellule pénitentiaire au bain intime », Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2001.

Colin Ripley, « Safe as Houses : The Mettray Colony as Seen by Jean Genet », *Space and Culture*, vol. 9, n° 4, 2006, p. 400-417.

Christopher Robinson, *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth Century French Literature*, London/New York, Continuum, 1995.

Nathalie Roelens, « Écrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet », *Word & Image : A Journal of Verbal and Visual Enquiry*, vol. 15, no 3, 1999, p. 394-399.

Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

François Sentein, *L'Assassin et son Bourreau : Jean Genet et l'affaire Pilorge*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 1999.

Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », Paris, 1993.

Théories contemporaines sur la communauté

Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994.

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, tome 4*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.

Roberto Esposito, *Communitas : origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1998].

Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique : repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010 [2008].

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour-D'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1991.

Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1996.

Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2001.

Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2014.

Littérature, communauté et politique

Giorgio Agamben, « Art, désœuvrement, politique », *Faibles*, n° 3, 2014, p. 61-70.

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, coll. « Blanche », Gallimard, 1949, p. 293-331.

Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969.

Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question*, Paris, Fourbis, 1996.

Maurice Blanchot, *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Lignes », 2003.

Érik Bordeleau, *Foucault Anonymat*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012.

Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2013.

Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1975.

Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits, tome II*, Paris, Gallimard, 2001 [1984], p. 1573-1580.

Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et écrits 1976-1988, tome IV*, Paris, Gallimard, 1994 [1982], p. 1041-1063.

Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque. Que peut la littérature pour la communauté ? Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Dijon, Presses du Réel, coll. « L'Espace littéraire », 2013.

Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

Razmig Keutcheyan, *Hémisphère gauche : une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux, coll. « Futur proche » 2010.

Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.

Karmen MacKendrick, « Community, Identity, Repetition », *Studies in Practical Philosophy*, vol. 1, n° 2, 1999, p. 184-202.

Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, coll. « Incises », 2000.

Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2002.

Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976.

Dominique Rabaté, « Singulier, pluriel », *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 13-20.

Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004 [1998].

Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964 [1948].