

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IDOLE CREUSE

PASSION DU SACRÉ ET LOGIQUE DE LA PERVERSION CHEZ JEAN GENET ET MARCEL
JOUHANDEAU

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARTIN HERVÉ

NOVEMBRE 2013

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner mon immense gratitude à Alexis Lussier, qui a dirigé mes recherches avec une patience et une exigence inébranlables. Puisse ce mémoire rendre hommage à cet ami et guide hors-pair des chemins obscurs. J'aimerais remercier sincèrement Jean-François Hamel, qui m'a permis de poser les premiers jalons de cette réflexion critique et théorique sur Jean Genet et Marcel Jouhandeau.

Mes remerciements vont aussi à mes proches, pour leur soutien et leur complicité indéfectibles. Enfin, je souhaite dédier ce travail à mon neveu Edgar, dont la naissance coïncide avec l'achèvement de cette aventure intellectuelle et littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	V
INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE 1	
LA PLUME ET LE COUTEAU	14
<i>La divine victime sur le seuil</i>	20
<i>L'Idole, Élise et le Moi</i>	28
<i>L'assomption du poète dos au mur</i>	35
<i>Ce qui est resté d'un Prélat lacéré</i>	40
CHAPITRE 2	
DÉSIRER POUR MIEUX RÉGNER	47
<i>Mille verges, mille fissures</i>	54
<i>Les mains avides de Narcisse</i>	63
CHAPITRE 3	
L'ENVERS FISSURÉ DU MIROIR	70
<i>Bulkaen ou le paravent fleuri</i>	72
<i>Un saint céphalophore</i>	75

<i>Être damné plutôt que castré ?</i>	86
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	102

RÉSUMÉ

La critique s'est longuement penchée sur Jean Genet et Marcel Jouhandeau. Au fil du temps, leurs textes se sont vus attribués une multitude d'étiquettes : écrits d'auteurs pervers et homosexuels, récits hantés par les fastes de l'imagerie catholique, etc. Écrivains troubles et élusifs, les mondes qu'ils couchent sur le papier se caractérisent par une semblable ambivalence, la morale commune y étant renversée afin de bâtir une métaphysique originale et personnelle. Ce mémoire propose, par le recours aux études développées par l'anthropologie religieuse et la psychanalyse, de soumettre à la question les paradigmes du sacré et de la perversion. Avec *Miracle de la rose* (1946) pour Genet et *Chronique d'une passion* (1949) pour Jouhandeau, ce mémoire part d'une matrice amoureuse transfigurée en un culte de la passion homosexuelle, dès lors que l'autre, l'Amant, est élevé au rang de divinité. Pourtant, dans ces deux romans, l'Amant n'est idolâtré qu'à condition que sa mise à mort soit programmée et ritualisée du lieu même de la fiction et de l'écriture. L'alter-ego textuel de l'écrivain mène, par la plume, la cérémonie sacrificielle à son achèvement, et l'autre à sa disparition. Autour de l'Idole vénérée, une troublante logique de la division se manifeste. Tant chez Genet que chez Jouhandeau, le narrateur ne sanctifie son amant que pour mieux l'immoler et réactualiser, au sein du texte, son isolement profond. Par ailleurs, le sujet de l'écriture instrumentalise, statue l'autre en un pur objet, entier et total, dans l'espoir de l'être en retour, en vertu de la magie spéculaire du fantasme narcissique. Mais le projet d'échapper à la division induite par l'altérité et l'échange avec autrui reste lettre morte en-dehors de l'espace barricadé et subjectif de l'imaginaire. Par conséquent, Genet et Jouhandeau révèlent, malgré eux, l'envers du drame de l'exclusion imposée par le monde du dehors en raison de leur sexualité. C'est tout compte fait et tout voile levé (momentanément), dans la posture d'être-mort qu'ils se présentent en filigrane de leurs œuvres. Leur division originelle et irrémédiable, ils en rejouent sans cesse l'histoire par l'écriture afin de surseoir à l'horreur d'une confrontation avec le réel, synonyme de déchéance et de folie. Exclus, êtres *im-mondes* : Genet et Jouhandeau cherchent, en définitive, à faire leurs ces condamnations et à manifester, dans la lettre, une souveraine solitude.

JEAN GENET MARCEL JOUHANDEAU SACRÉ SACRIFICE
PERVERSION ANTHROPOLOGIE PSYCHANALYSE LITTÉRATURE

En face de ses statues, un autre sentiment encore : ce sont toutes de très belles personnes, pourtant il me semble que leur tristesse et leur solitude sont comparables à la tristesse et à la solitude d'un homme difforme qui, soudain nu, verrait étalée sa difformité que, dans le même temps, il offrirait au monde afin de signaler sa solitude et sa gloire. Inaltérables. Quelques personnages de Jouhandeau ont cette majesté nue : Prudence Hautechaume.

Jean Genet,
L'Atelier d'Alberto Giacometti

INTRODUCTION

Par leurs livres, les écrivains Jean Genet et Marcel Jouhandeau signifient et défendent farouchement une position d'exception. Tous deux occupent une place à part dans le panthéon littéraire français du XX^e siècle. Au contraire de leurs aînés Marcel Proust et André Gide, ils choisissent de faire face au mépris et à l'exclusion sociale auxquels ils se disent destinés en raison de leur homosexualité. Leur écriture témoigne d'une appropriation de la honte et de l'abjection, non pas en souhaitant une réhabilitation, mais avec la volonté affirmée d'en être les chantres à jamais solitaires. Adversaire, tentateur, révolté sont quelques-uns des titres que la morale publique a cherché à leur attribuer. Pourtant, Genet comme Jouhandeau sont loin d'être des « amoralistes » prosélytes : leur métaphysique est profondément personnelle. Dans l'intimité du texte, ils se sont acharnés à célébrer leurs passions singulières à l'écart de toute socialité. Leur relation au monde, marquée par la déchirure et la séparation, est métamorphosée par la lettre. L'injonction extérieure de vivre à l'écart, ils entendent la renverser pour édifier, par cette opération, un projet assumé d'exclusion. La littérature, la page où les mots se déposent, se propose alors comme l'espace blanc où ils peuvent, à force de lacérations, de coupures et d'entailles, creuser toujours plus profondément le fossé entre eux et le reste du monde. À ce titre, ils font leur la condition d'être immonde, suivant la racine latine *immundus, in-mundus* : littéralement hors-monde.

Leurs vies, toutefois, attestent d'une réelle sociabilité. Après ses nombreuses années d'errance entre les différentes prisons de France, Genet fait face, en 1943, à la possibilité d'une relégation à vie. C'est à l'intercession de plusieurs écrivains favorables à son œuvre unique et dérangeante, dont au premier rang Jean Cocteau, qu'il doit sa libération. Genet, le voleur et l'homosexuel, côtoie les plus grands noms du monde des lettres de son époque, comme Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, tandis que d'autres, tel François Mauriac, le

condamnent aux gémonies. De son côté, Jouhandeau est admiré de ses pairs dès ses premières œuvres. Ses récits publiés reçoivent une approbation critique incontestable, tandis qu'il commence à diffuser anonymement ses écrits ayant trait à l'homosexualité, à la fin des années 1930. Au crépuscule de son existence, Jouhandeau rapporte, dans son livre *Portraits*, sa première rencontre avec Genet, durant l'entre-deux guerre. Cocteau joue entre eux le rôle d'intermédiaire. Aux dires de Jouhandeau, Genet lui témoigne, semble-t-il, une réelle estime et déclare même que la lecture de *Prudence Hautechaume*, un des premiers textes de Jouhandeau paru en 1927, a décidé de sa carrière de poète : « J'étais, prétendait-il, à l'origine de sa vocation d'écrivain qui lui était venue comme par enchantement¹ ». Leurs rapports restent, pourtant, épisodiques et marqués d'une mutuelle incompréhension scellée par leur fierté respective. Jusqu'au jour où, à l'occasion d'une fête fastueuse donnée à Noël par la société mondaine de Saint-Germain-des-Prés, Cocteau les réunit à nouveau. De leur échange, Jouhandeau restitue notamment sa réflexion désabusée devant le ridicule de cet événement bourgeois, et la réponse grandiose que Genet lui fait : « "On se demande pourquoi et comment cette chienlit existe ?" Jean Genet alors grave, peut-être sincère : — "Pour une phrase de vous, Monsieur"² ». Au-delà de l'intérêt biographique de cette anecdote, un mot de Jouhandeau au sujet de son compare en abjection ouvre la voie à une tentative de mise en parallèle, et en perspective, de leurs textes : « sincère ». En effet, s'ils n'hésitent pas à se mettre en scène dans leurs œuvres narratives respectives, la question de l'honnêteté de l'écrivain face à son lecteur est posée, chez eux, de façon très problématique. Genet, il faut le souligner, s'illustre dans les truquages et les faux-semblants littéraires. Il dresse, au gré de ses romans, de son théâtre ou de ses essais, une parade d'apparitions où, sous les fards et les illusions, se devinent les traits du saint, du criminel et de la tante. Au milieu de cette foule

¹ Marcel Jouhandeau, *Portraits*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1988, p. 40.

² *Ibid.*, p. 44. Cette ultime rencontre entre eux, Jouhandeau la consigne également dans son cycle des *Journaliers* : Marcel Jouhandeau, *Que la vie est une fête*, *Journaliers*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1966 [1961], p. 102-103. L'universitaire Pierre-Marie Héron a consacré un passionnant article retraçant les liens et le jeu d'influence entre Genet et Jouhandeau, notamment dans le genre littéraire des anas : Pierre-Marie Héron, « Jouhandeau visité : les anas dans les récits de Jean Genet », *L'Infini*, no. 51, août 1985, p. 109-127. Même si nos champs d'investigation théoriques ne se recoupent pas forcément, je recommande également la lecture de sa thèse de doctorat, où il dresse un brillant diptyque métaphysique et moral de ces deux auteurs : Pierre-Marie Héron, « Esthétique et morale dans les œuvres de Marcel Jouhandeau et de Jean Genet », thèse de doctorat, sous la direction de Henry Godard, Paris, Université Paris VII-Diderot, 1995, 593 p.

sublime, bigarrée et sordide, il est l'écrivain, le narrateur plus ou moins défini sous la forme d'un alter-ego fictionnel. Pourtant, les événements de sa vie qu'il relate dans ses livres, il les réinvente, les couvre de parures, les travestit : « Je ne suis plus rien, qu'un prétexte³ ». Le « je » de l'écriture est escamoté, perçu comme faux en tant qu'il relève déjà d'une représentation, d'une mise en mots et en scène de soi. S'il n'est pas dupe de sa propre doublure, Genet se lit et se livre, tout de même, entre les lignes. Outre un « je » élusif, nombre de ses personnages hauts en couleurs sont investis d'une part plus ou moins sensible de sa personne. Son moi, tel que l'écriture le reconstruit et tel qu'en lui-même il change, est alors éclaté, diffracté, fragmenté dans la multitude des incarnations masquées que sa prose déploie. Toujours troubles et ambivalents sont ses personnages, tout autant que la pensée qu'il élabore. Celle-ci est exposée pour mieux, in-extremis, être retournée afin que, du fait de ce basculement, en soit exhibé la facticité. La vie et la littérature, inextricablement liées, s'offrent comme le décor d'un jeu permanent de miroirs, de reflets et de vérités mensongères. Son premier récit *Notre-Dame-des-fleurs* en délivre l'aveu tel un secret éventé :

La vérité n'est pas mon fait. « Mais il faut mentir pour être vrai ». Et même aller au-delà. De quelle vérité veux-je parler ? S'il est bien vrai que je suis un prisonnier, qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu⁴.

Mentir revient à dire une vérité bien singulière, celle d'un homme qui a choisi de livrer sa vie par écrit, sans jamais que, à la biographie ou à la fiction, la part du vrai soit définitivement attribuable. Car, tout ceci est un jeu et il ne faut jamais prendre pour argent comptant l'apparente sincérité distillée dans la phrase, semble nous dire Genet⁵. D'autant plus quand celui qui parle est prisonnier, c'est-à-dire enfermé et soumis plus que tout autre à la fascination de l'imaginaire. Genet convie ses lecteurs à un véritable carnaval du paraître où l'évidence est mise *sens* dessus dessous. Un argument y est soutenu simultanément avec son contraire ; politique de la pensée circulaire que Sartre, dans sa monumentale hagiographie

³ Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1986 [1949], p. 126.

⁴ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 2007 [1944], p. 244.

⁵ « On ne saurait, en tout cas, lisant Genet, se passer de reconnaître cette joute du paraître et de l'apparaître » (Anne Élane Cliche, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la Chose », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998, p. 153.)

existentialiste de Genet, a admirablement analysée sous le terme des fameux « tourniquets⁶ ». Pourtant, dans ce mensonge qu'est censée être la vérité, doit résider la promesse d'une authentification. Du côté de Jouhandeau, la vérité est toute aussi indécidable. Son œuvre est labyrinthique et colossale, éparpillée en plus d'une centaine de volumes aux appariements divers, sans compter que nombre de ses ouvrages sont aujourd'hui introuvables ou épuisés. Au-delà de cette contrainte purement factuelle, Jouhandeau s'avance masqué au sein d'une partie non-négligeable de ses textes : ce constat concerne notamment ses premiers écrits, où la sexualité demeure allusive. Sous couvert de prête-noms, d'identités voilées et de doubles narratifs, Jouhandeau théâtralise et rejoue continuellement son drame personnel dans les tableaux délicats et ironiques dépeints dans ses romans, nouvelles et recueils. Ses incarnations les plus marquantes sont, sans conteste, le jeune et béat Théophile, à partir duquel il relate son enfance, puis Juste Binche, qui éprouve les premiers émois de l'âge adulte et ses vices, avant l'inoubliable Monsieur Godeau, arpenteur des précipices et des hauteurs mystiques. Plus qu'aucun autre de ces doubles jouhandéliens, Monsieur Godeau défend le projet de son créateur : trouver la vérité de son « moi ». Ainsi, Jouhandeau construit sa légende, une légende dont le ferment se trouve invariablement dans la réalité. Il défend, en effet, une vision de la littérature soumise à l'impératif de l'authenticité de l'écrivain qui livre sans pudeur sa propre vie. Il déclare ne pas goûter aux œuvres de fiction car il ne se sent l'âme de juger que de ce qu'il connaît, à savoir lui-même⁷. Le roman ne peut être qu'une

⁶ « Le mouvement de la pensée, chez Genet, ne peut être que circulaire. Chez Hegel, la thèse passe dans l'antithèse. Mais cela seul est déjà la synthèse. Si la synthèse ne peut se faire — et chez Genet elle ne se fait pas puisqu'il s'agit moins d'unir deux termes que deux dialectiques — alors l'antithèse va repasser dans la thèse et ainsi de suite à l'infini. Genet agence de telle sorte ses oppositions que chaque terme sans cesser d'exclure l'autre s'efface devant lui. Il suffit qu'on affirme une des thèses pour qu'on se découvre tout à coup en train d'affirmer l'autre. Le *oui* est l'ennemi juré du *non* ; mais dans les apories de Genet, à peine a-t-on dit *oui* que le oui s'entrouvre : nous nous apercevons que nous disons *non*. Mais à ce *non* nous ne pouvons pas non plus tenir car il nous déverse aussitôt dans le *oui* et ainsi de suite. Naturellement, il n'y a jamais aucun progrès car le oui et le non se retrouvent toujours pareils à eux-mêmes [...] J'ai nommé *tourniquets* ces agencements : Genet les construit par centaines ; ils deviennent son mode de penser favori. » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1988 [1952], p. 371-372.)

⁷ Dans son livre, Henri Rode rapporte des propos de Jouhandeau, obtenus au cours de leurs nombreux entretiens privés. Ainsi, l'écrivain vient à déclarer : « [J]e n'estime les gens que dans la mesure où, du moment qu'ils tiennent une plume, ils se séparent de tous pour être eux-mêmes seulement. » (Henri Rode, *Marcel Jouhandeau, son œuvre, ses personnages*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, 1972, p. 82.) Il ne faut pas omettre pour autant que Jouhandeau s'est distingué, notamment

confession de son auteur, non la parade d'une imagination prétendument « objective » — vœu pieux, car nécessairement problématique pour celui qui se met en scène dans ses récits. Jouhandeau se donne pour labeur d'excaver et de raffiner sa vérité intérieure. Révélation spirituelle, dont toute la vie, reprise à la lettre, fournit l'aveu. Mais l'écrivain déroute, agace aussi au nom d'un orgueil inaltérable et réaffirmé en permanence. Le critique Henri Rode résume fort justement les aspects ambivalents de son écriture :

Ses hypothèses métaphysiques ou mystiques, élevées à la hauteur de mythes personnels, disons sa mythologie, son arbitrage des valeurs morales, ses recherches sur l'authenticité de l'être, sur l'inaccessibilité de « l'âme », où confinent torture et sérénité, sa croyance en Dieu si familière qu'elle se joue aussi bien de l'état de péché que de la grâce, son autonomie absolue déroutent l'exégète le plus habile⁸.

Vouloir le péché pour y forger sa propre grandeur, et ce sans renier la théologie chrétienne qui le voue à la damnation, telle est l'ambition suprême que Jouhandeau formule de plus en plus nettement, à mesure que son œuvre littéraire se positionne à l'ombre de l'abjection⁹. De là ses aspirations jansénistes à la grâce, en vertu du libre-arbitre et de l'immortalité de l'âme dont Dieu a fait, selon lui, le double don à chacun¹⁰. Mais, la grâce qu'il convoite, il se borne à dire qu'il ne peut l'atteindre qu'en acceptant le péché dont Dieu a marqué son âme et sa chair depuis sa naissance : « Dieu sait bien ce qu'il peut nous demander. S'il a semé du thlaspi, il ne cueillera pas sur nous des roses¹¹ ». En cela, aimer les hommes pour Jouhandeau revient à obéir au commandement de son créateur et à atteindre la

à ses débuts, comme un brillant conteur. Dès lors, sa profession de foi comme écrivain de la vérité de sa personne devient discutable.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ Son essai métaphysique, justement intitulé *De l'abjection*, est le premier texte où il se confronte, même de façon anonyme, à la question de l'homosexualité. Celle-ci est présentée à travers le prisme de son expérience personnelle, où la découverte progressive de sa sensualité s'accompagne d'un sentiment de faute, en vertu du dogme chrétien dans lequel il a été élevé dès sa plus tendre enfance. Dans *De l'abjection*, le péché qu'est l'amour entre hommes est néanmoins transfiguré progressivement en une certitude de souveraineté. Le sujet trouve la voie de son salut par une exhortation permanente à se dépasser, à s'exalter dans la volupté et le péché pour atteindre Dieu par la voie la plus honnie. (Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, 2006 [1939].)

¹⁰ « De ma religion je garde seulement, jusque dans le péché, deux données fondamentales : Je crois que Dieu existe et que mon âme est libre et immortelle. » (Marcel Jouhandeau, *De la Grandeur*, Paris, Grasset, 1952, p. 26.)

¹¹ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, Paris, Gallimard, 2005 [1949], p. 13.

magnificence d'un saint. Le péché le « délivre » : suprême renversement où la morale catholique aboutit à la célébration de sa sexualité. Sa théodicée singulière, on la lui reproche continuellement. Pour l'Église, Jouhandeau s'illustre par un dangereux orgueil luciférien, tel un second Faust désireux de se mesurer à Dieu. Ainsi, au travers des apparences, tant Genet que Jouhandeau confessent, dans leurs textes, une attention portée, non pas sur les mondanités extérieures, mais en premier lieu sur la « quête intérieure ». Cette quête, foncièrement trouble et accidentée, est dirigée vers ce « moi » conflictuel, ce double couché sur le papier par lequel ils espèrent accéder, à défaut d'une plénitude, à une révélation. Un moi obstinément débouté, ennemi de la société, mais qui forge du lieu de sa condamnation la pointe acérée de sa lame. À ce sujet, Sartre lui-même a entrepris un parallèle entre Genet et Jouhandeau, dans son *Saint Genet, comédien et martyr* : « Un autre maudit, Jouhandeau, a fort bien exprimé ce qu'on pourrait nommer la malédiction ontologique¹² ». Le prisonnier et le professeur de collège, Genet et Jouhandeau, partagent, comme on le verra, non pas le même Enfer, mais le désir commun d'une altérité radicale authentifiée dans l'abjection.

Venons-en maintenant au corpus de ce mémoire. J'ai choisi de circonscrire, pour chaque auteur, un texte en particulier, afin de mettre à jour les stratégies et positions défendues par le sujet de l'écriture, qui vise, selon moi, à réactualiser dans la lettre une condition d'exclu. Bien entendu, sans négliger les autres textes, il me semble plus pertinent d'embrasser un récit complet pour chacun d'entre eux, dans le but d'isoler les étapes successives et les enchaînements narratifs menant à l'aboutissement de leur projet singulier. En ce qui concerne Genet, j'ai opté pour *Miracle de la rose*, son second roman en partie rédigé en prison et publié en 1946¹³. Par la voix d'un narrateur homonyme, il relate ses différentes expériences carcérales, de l'enfance à l'âge adulte, expériences toujours marquées par l'empreinte de l'amour entre les prisonniers qu'il sublime. Pour ce qui concerne l'œuvre foisonnante de

¹² Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 28.

¹³ Au contraire de ce qu'il soutient dans *Miracle de la rose*, Genet ne fût jamais enfermé à Fontevrault — dont l'orthographe exacte est « Fontevraud ». (Albert Dichy et Pascal Fouché, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1988, p. 286-287.) Or, Genet ne « ment pas » totalement, puisque, s'il assure écrire depuis Fontevrault dès les premières pages, il clôture son roman par les indications spatio-temporelles de sa rédaction réelle : « La Santé. Prison de Tournelles, 1943. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 2011 [1946], p. 376.)

Marcel Jouhandeau, il convient tout d'abord de souligner que la postérité a surtout retenu les portraits qu'il fit des habitants de « Chaminadour », substitut imaginaire du village limousin de Guéret où il vécut jusqu'à la fin de l'adolescence. Chaminadour, avec ses petites gens et ses bourgeois pétris de vices et de lâchetés, ne doit pas occulter pour autant les ouvrages que l'écrivain a consacrés à sa vie maritale avec Élise. Ancienne danseuse sous le nom de Caryathis, sa femme est habitée, tout comme lui, par un tempérament sauvage et un orgueil immarcescible. Leur relation tumultueuse, exposée sans vergogne par Jouhandeau, fait le bonheur du Tout-Paris mondain où ils sont reçus en grande pompe¹⁴. Toutefois, le motif de leurs éternelles disputes est passé sous silence dans les récits publiés dans la très honorable maison Gallimard par le fidèle ami Jean Paulhan. Les reproches d'Élise ont majoritairement pour objet l'homosexualité de son mari. Celui-ci ne le confesse tout d'abord que dans des écrits anonymes ou à tirage limité, tels *De l'abjection*, *Carnets du Don Juan*, *Tirésias* et *Chronique d'une passion*. Ce dernier texte, qui expose à sa manière le secret du drame conjugal des Jouhandeau, a donc été sélectionné pour l'analyse que je me propose d'entreprendre. La raison première du rapprochement entre *Miracle de la rose* et *Chronique d'une passion* est assez simple : tous deux exhibent les passions homosexuelles de leur narrateur, notamment à l'endroit d'un unique amant, hissé dans l'amour au rang d'idole. Mais le sentiment que Genet et Jouhandeau confessent au fil des pages est d'une nature particulière à plus d'un titre. Certes, le narrateur y est toujours homosexuel et donc réprouvé par les mœurs de l'époque, mais qui plus est, chacun de ces récits se referme sur la mort (réelle ou symbolique) de l'objet de la passion. Dès lors, si le narrateur est présenté comme détenteur de la plume qui conduit le récit, il assure également l'enchaînement de la mécanique fatale pour

¹⁴ Le critique André Blanchet expose un exemple frappant de la « farce » conjugale des Jouhandeau, écrite et remise continuellement en scène dans la vie publique. Il s'exprime sur ce point à l'occasion de la parution, en 1950 chez Grasset, d'un livre de Marcel, *L'Imposteur* : « Jouhandeau prend pour sujet son propre ménage, qui se trouve être de ceux que l'on dit "impossibles". Nulle affabulation romanesque : à quoi bon une intrigue là où le "drame" ne cesse pas ? Mais, ficelées au hasard, des notes cueillies sur le vif. Nulle transposition : qui doutait qu'"Élise" — plus facile à identifier que l'héroïne du sonnet d'Arvers — fût Madame Jouhandeau en personne, l'a bientôt appris de sa bouche : l'ouvrage à peine paru, la voici qui s'avance au-devant des photographes (le livre se vend de mieux en mieux), se répand en interviews où elle propose aux journalistes amusés sa version à elle des différends conjugaux (les éditions se succèdent, les presses gémissent), annonce enfin une réplique à *L'Imposteur* : ce sera *Joies et Douleurs de la Belle Excentrique* (voilà un livre tout lancé). De privé devenu public, le drame tourne à la comédie. » (André Blanchet, « "L'impoteur" ou L'apothéose de Marcel Jouhandeau », dans *Compagnie de Jésus. Études* (1945), Paris, [s. n.], 1950, p. 88-89.)

son amant. Genet et Jouhandeau exaltent, ainsi, leur amour pour un homme qui se voit consacré à sa propre disparition du moment qu'ils l'ont placé aux cimes de leur sentiment dévorant. Or, si Genet aime un de ses codétenus en particulier, il n'a de cesse de chanter et de fantasmer une grande partie des prisonniers qui peuplent l'univers carcéral de *Miracle de la rose*. En cela, ne tend-t-il pas à exhumer l'essence même des criminels qu'il adore ?

Je n'invente pas. Si je les ai pris sous un certain angle, c'est que, vus de là, ils se présentent ainsi — ce qui peut être dû à une déformation prismatique — mais qui est donc ce qu'ils sont, eux-mêmes ignorant de l'être¹⁵.

Il y a, chez Genet, la volonté de mener, dans l'écriture, une chasse à l'homme qui aboutirait au cœur incandescent de sa proie, cœur exhibé dans sa luminescence fondamentale, mais dont l'éclat serait résolument étouffé dans la réalité du jeu social. Jouhandeau ne fait-il pas ce même aveu lorsqu'il déclare pour lui-même : « Gagne ce Rocher, au sommet de toi-même, où, inaccessible, ton attention, gantée de pourpre, se rassemble, comme un conclave, autour de la nudité de [l'amant]¹⁶ » ? Être l'unique spectateur du corps mis à nu de l'autre, exposé dans une totale vérité, n'est-ce pas aussi le moyen d'atteindre une révélation intérieure — gantée de pourpre, comme il le souligne ? Le jeu de l'amour est donc conduit par l'exigence d'authentifier sa propre nature. C'est en tout cas l'hypothèse de départ de mon travail. S'ils se mettent en quête d'une « essence » particulière à chaque être, il est néanmoins périlleux de leur accoler le titre d'écrivains « essentialistes » comme ont pu l'avancer Sartre et Jean Gaulmier¹⁷. La recherche d'une vérité éternelle et essentielle, dans l'amant et en eux-mêmes, n'occulte pas pour autant leur volonté immuable de tenir les rênes de leur destinée : ne souhaitent-ils pas, dans leurs textes, faire leur la condamnation, c'est-à-dire la renverser et la désirer pour eux-mêmes ? Il est encore trop tôt pour répondre à cette question. Néanmoins,

¹⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 294.

¹⁶ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷ Pour Genet : « L'imagination de Genet est essentialiste comme sa pédérastie. Dans la vie réelle, il cherche le Matelot dans chaque marin, l'Éternel en chaque Mac ; dans son rêve, il s'emploie à justifier sa quête : il engendre chacun de ses personnages à partir d'une essence supérieure ; il réduit l'anecdote à n'être plus que l'illustration manifeste d'une vérité éternelle. » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 521-522.) Pour Jouhandeau : « Jouhandeau, comme tous les romanciers essentialistes, [s']attache au *nom propre* qui est en rapports étroits avec la nature de l'être qu'il désigne. » (Jean Gaulmier, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Saint-Genouph, Éditions Nizet, 1959, p. 49.)

une première intuition se dessine : à travers l'autre qu'est l'objet du désir, tous deux semblent construire le projet de trouver une place par rapport à un monde qui les condamne.

Par ailleurs, il me paraît judicieux de souligner chez eux la fascination pour le religieux. Leurs récits déploient un monde amoureux et mystique, où le visage de l'amant devient celui d'une céleste apparition, Christ et Ange tout à la fois, où les billets, échangés à la faveur de la pénombre, se chargent de prière, tandis que les lieux clandestins de la passion sont érigés en des temples baroques. Élevés dans la religion catholique — Genet, ancien enfant de chœur, ne voulut-il pas être saint quand Jouhandeau se rêvait prêtre ? —, ils affichent à l'âge adulte une obsession pour la magnificence de ses églises, de ses ors et de ses autels. Pourtant, il me semble que leur écriture, grosse des miracles sacrés, vise autre chose qu'à épuiser un simple réservoir d'images religieuses. Leur littérature ne se borne pas non plus, à mon sens, à une tentative frontale de subversion du dogme chrétien romain¹⁸. Cette intuition, c'est leur vision de l'amour total *et* funeste qui m'y conduit. Tant dans *Miracle de la rose* que *Chronique d'une passion*, je l'ai évoqué, la mort est promise à l'Amant dès lors qu'il est élu d'entre tous les hommes, mais son exécution n'est pas immédiate : elle doit suivre le tracé de la plume pour que, de cette mort, jaillissent les fleurs d'un poème. Mise en scène, l'exécution de l'aimé prend la forme d'un sacrifice avec ses officiants : celui qui tient la lame d'un côté, celui qui en est pourfendu de l'autre¹⁹. Le motif du sacrifice m'amène à recourir à

¹⁸ À ce sujet, pour Genet, l'écrivain et critique Conrad Detrez remarque : « La version du christianisme qui alimente son imagination est la plus voyante, la plus colorée, la plus sexuée puisqu'il s'agit du catholicisme romain, avec son panthéon de vierges, de veuves, avec son Dieu terrible (celui de l'ancien testament), ses apôtres tourmentés par la chair et présentés comme hypervirils et tantôt comme efféminés, avec ses flagellants, ses saints dénudés et ses délicieux martyrs (en version sulpicienne). Le chantre des rites d'un certain monde homosexuel y a donc puisé à pleines mains. La mythologie et l'imagerie catholique ont constitué un grand réservoir de métaphores et c'est sur la métaphore que se fonde le grand art romanesque. Or, qui dit métaphore dit transfert de sens, détournement, souvent retournement et même subversion (sémantique et parfois morale). C'est en quoi Genet est un écrivain religieux, forcément dévoyé. » (Conrad Detrez, « Une lecture de Notre-Dame-des-Fleurs. Jean Genet, écrivain religieux », *Revue des homosexualités Masques*, no. 12, hiver 1981-1982, p. 54.) Pour Jouhandeau, selon Jean Gaulmier, malgré tout l'un de ses plus pertinents commentateurs, il y a chez lui un « emploi insistant de termes qui appartiennent à l'Écriture Sainte, au culte et à la liturgie. Ses phrases offrent un mélange singulier de profane et de sacré » (Jean Gaulmier, *op. cit.*, p. 145.) Si je partage les assertions de Detrez et de Gaulmier, il me semble que, en sus d'un principe d'ornementation, le sacré et ses rouages ont une réelle force opératoire au sein des livres de Genet et de Jouhandeau. C'est en tout cas le pari entrepris à travers ce mémoire.

¹⁹ Son drame conjugal, Jouhandeau le pressent dans ces termes : « Non, je ne veux pas que la fin de mon séjour dans l'impasse où je suis ne soit pas prochaine, fût-elle tragique : et s'il y a du bouc et

l'anthropologie du sacré et à ses outils d'analyse, afin d'isoler les différentes étapes d'une cérémonie ritualisée dans l'écriture²⁰. De longue date, l'anthropologie a proposé une étude minutieuse de la notion du sacré dans les sociétés avérées primitives, et des rites qui s'y rapportent. Le père de la sociologie française, Émile Durkheim, jette dès 1912 les bases d'une réflexion scientifique, documentée et rigoureuse, sur le sacré et ses multiples manifestations, avec *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. À sa suite, Henri Hubert et Marcel Mauss conduisent un travail analytique érudit et précis sur le sacrifice et le don. Le thème si riche du sacré a longuement fasciné les écrivains. Entre 1937 et 1939, Georges Bataille et Roger Caillois (un ancien élève de Mauss), pour ne citer que les plus célèbres, se fédèrent autour du projet d'un *Collège de Sociologie* promouvant une « sociologie sacrée » dont les praticiens s'investiraient dans la compréhension de leur objet d'étude en partageant son expérience²¹. Actuellement, d'autres penseurs poursuivent ces réflexions sur le sacré, tels l'anthropologue Mary Douglas et les philosophes Giorgio Agamben et René Girard — pour ce dernier, il convient de souligner que, si ces travaux apportent des éclairages significatifs sur la notion de sacrifice, je demeure prudent quant à l'utilisation systématique de son paradigme de « la violence mimétique » qui soulève, évidemment, de multiples interrogations. Je choisis donc de faire appel à un corpus théorique sur cette question pour déduire quelle révélation ou bénéfice peut espérer le sujet de l'écriture, à travers l'exécution cérémonielle de l'amant. Ce premier mouvement suscite d'autres questions, dès lors que l'on se concentre sur les rapports qu'entretient un sujet avec l'objet de son désir, à savoir, chez Genet et Jouhandeau, l'Amant. Mon étude, dans la perspective d'exposer le lien problématique entre l'amant et le narrateur qui orchestre son trépas, ainsi que de mettre en lumière la fonction d'une œuvre pour celui qui l'écrit, nécessite subséquemment un passage par la psychanalyse. Lorsque l'homme prend la parole, qu'il écrit, il s'ouvre à la dimension symbolique de l'échange signifiant, à partir de

du sang dans ce mot, si c'est un sacrifice et sanglant que veut le sort, je ne le refuse pas. » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 137.)

²⁰ Genet fait lui-même une allusion à un objet récurrent de la discipline anthropologique, lorsqu'il compare son amant et future victime à quelque roi des sociétés primitives : « On l'engraissait dans sa cellule comme autrefois on engraisait le roi de l'île de Nemi, élu pour un an, puis immolé. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 126.)

²¹ Pour une description et une analyse minutieuses des débats menés autour ou à la suite du *Collège de Sociologie*, et spécifiquement de son meneur, Bataille, se référer à : Christophe Halsberghe, *La fascination du Commandeur. Le sacré et l'écriture en France à partir du débat-Bataille*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2006, 450 p.

laquelle sa position comme sujet et son rapport à l'autre peuvent être circonscrits et étudiés. La parole, bien sûr, relève de la fonction symbolique ; c'est elle qui relie le sujet de la parole à un monde organisé, ordonné²². Il convient de signaler que les points de rencontre entre l'anthropologie et la psychanalyse sont nombreux et ont suscité de fructueux travaux. Le père de la psychanalyse, Sigmund Freud lui-même, avec *Totem et tabou*, *Malaise dans la civilisation* ou *Psychologie des foules et analyse du moi*, n'a-t-il pas ouvert le champ de ses recherches à l'analyse du collectif, ciment du moi dans son rapport à l'Autre ? Si, dans le sacré, Genet et Jouhandeau font de l'amant une victime à immoler, s'ils le conduisent à la mort, alors on peut dire que la victime est manipulée, instrumentalisée par le sujet de l'écriture. Ce dernier objectalise l'autre, le veut pur objet soumis à sa jouissance. Le narrateur, chez Genet et Jouhandeau, se rapproche du sujet de la perversion étudié par Freud et Jacques Lacan, ainsi que par d'autres psychanalystes contemporains comme Hervé Castanet et Guy Rosolato. À propos de la perversion, il faut en outre garder à l'esprit que, tant Genet que Jouhandeau, dont les vérités exhibées dans leurs textes paraissent en permanence indécidables et mobiles, font œuvre du retournement : les tourniquets chez le premier, le péché devenu expression d'un projet de la Providence chez le second. Or, si l'on se réfère à la racine étymologique latine de « perversion », *per-vertere*, qui veut dire littéralement, *retourner*, *détourner*, cette définition s'accorde magistralement à leur métaphysique singulière où le mal est retourné en bien, où les valeurs de la société sont ébranlées et où le réel est dévoilé à son tour comme *pervers*, hypocrite et faux. Mon approche de la théorie psychanalytique se focalisera donc sur cet aspect particulier, à savoir l'origine du noyau pervers et la structure symbolique et imaginaire qui s'y rattache. Au travers de ces différentes pistes d'analyse, un chemin de traverse se dessine : celui du principe métonymique ou « doctrine de la substitution²³ » pour reprendre Joseph de Maistre dans

²² « Or, toute la chaîne de l'expérience ne peut littéralement se concevoir qu'à poser d'abord le principe que rien ne s'articule et ne s'échafaude dans l'expérience, que rien ne s'instaure comme conflit proprement analysable, si ce n'est à partir du moment où le sujet entre dans un ordre qui est ordre de symboles, ordre légal, ordre symbolique, chaîne symbolique, ordre de la dette symbolique. C'est uniquement à partir de l'entrée du sujet dans un ordre qui préexiste à tout ce qui lui arrive, événements, satisfactions, déceptions, que tout ce par quoi il aborde son expérience — à savoir ce qu'on appelle son vécu, cette chose confuse qui est là avant — s'ordonne, s'articule, prend son sens, et peut être analysé. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet* (1956-1957), Paris, Seuil, 1994, p. 102.)

²³ Joseph de Maistre, *Éclaircissements sur les sacrifices*, Paris, Herne, 2010 [1810], p. 25.

Éclaircissements sur les sacrifices. La métonymie est le principe de la partie pour le tout, du détail pour le général, où un terme propre est remplacé par un substitut, un autre terme qui lui est proche sans être équivalent. La métonymie suppose donc, inévitablement, une perte symbolique. Pour appuyer la présence d'un principe métonymique dans les œuvres à l'étude, je peux d'emblée dire que, si les narrateurs des récits conduisent l'autre à la mort, c'est au nom de l'amour qu'il lui porte : « Tout comme la violence, le désir sexuel tend à se rabattre sur des objets de rechange quand l'objet qui l'attire demeure inaccessible. Il accueille volontiers toutes sortes de *substitutions*²⁴ », avance René Girard. Violence et sexualité, qui accueillent « volontiers toutes sortes de substitutions », sont omniprésentes dans *Miracle de la rose* et *Chronique d'une passion*, elles sont même étroitement entremêlées. Par conséquent, je souhaite montrer que le principe métonymique est impliqué tant dans le sacrifice que dans la perversion, l'autre étant toujours immolé ou réifié au profit d'un tout qui est constitutif du sujet.

Genet et Jouhandeau se vouent à une religion bien particulière : d'amour certes, mais un amour manifesté dans la disparition de l'autre qui est sacrifié. Je me propose donc d'exposer, chez eux, les stratégies qui visent, à travers l'exécution de l'amant, à retrouver et à signifier leur souveraineté, souveraineté inextricablement liée à leur propre mise à mort au monde, c'est-à-dire à leur exclusion absolue. Du culte de l'immonde, de leur liturgie de la division, je m'attacherai à identifier les icônes et les idoles, afin de dévoiler ce qui se dissimule à l'arrière de la figure protéiforme de l'amant-victime, sublimée et aimée plus que jamais dans son trépas.

²⁴ René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1998 [1972], p. 58. Je souligne.

CHAPITRE 1

LA PLUME ET LE COUTEAU

Amants mystiques, corps saints glorifiés : les objets de la passion chez Genet et Jouhandeau sont parés des plus beaux titres. L'enjeu de leurs livres semble bien être, en premier lieu, la création d'un lien d'élection amoureuse entre l'image altérée du narrateur et les hommes adorés et fantasmés. Pour illustrer cette déclaration, je reprends à mon compte cette phrase de Bernard Sichère : « Le premier modèle de communauté humaine auquel on doit penser est la communauté des amants²⁵ ». Mais cette société est vouée à un rapport autarcique et autistique au monde, elle ne communique rien au dehors : relation exclusive de l'aimant à l'aimé, loin des hommes et de leurs lois. Tant chez Genet que chez Jouhandeau, mon analyse portera, tout d'abord, sur les stratégies et les ressorts narratifs mis en place par les auteurs pour édifier cette société *princeps* qui se veut absolument clôturée, et par définition fondée sur une exigence de séparation (dedans/dehors)²⁶. Or, l'essence du sacré repose *aussi* sur un principe de division. Ambivalent et dualiste, il manifeste le double mouvement de communion des amants et leur exclusion du monde. À travers l'aimé, clé de voûte du rite sacré mis en œuvre par le sujet de l'écriture, la cérémonie vise-t-elle à fonder une communauté ou bien à s'en détacher ? Quelle place occupe le narrateur à l'issue de cette liturgie singulière ? Sans doute, la visée communielle du sacré importe moins que son principe séparateur, principe qui est poussé jusqu'au bout pour le narrateur dans l'un et l'autre récit. Pourtant, ces principes sont interdépendants : c'est en abolissant la communauté

²⁵ Bernard Sichère, *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, 1999, p. 48.

²⁶ Freud nous invite lui-aussi à aller dans ce sens lorsqu'il déclare au sujet de l'état amoureux : « Il n'a d'espace que pour le moi et l'objet. » (Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1921], p. 121.) L'amour est donc vécu comme une relation exclusive où une tierce personne/instance n'a pas de place.

que le sujet se met à l'écart. La visée dualiste du rituel sera donc l'objet du présent chapitre. Il est, par conséquent, opportun de préciser tout de suite les principales caractéristiques qui seront exploitées par la suite.

Le dénominateur commun sur lequel s'accordent les nombreux auteurs qui se sont penchés sur la question problématique du sacré est qu'il s'oppose à la sphère profane de la vie quotidienne, cernée et observable²⁷. L'objet *sacer* est séparé du reste des hommes. La religion est la garantie de cette séparation. Elle assure l'ordonnement des puissances sacrées, dangereuses et impalpables, en mythes, légendes et divinités, auxquels l'homme peut se rapporter dans son souci de transcendance. Les rites sont alors les pratiques qui assurent la liaison avec l'univers sacré, dans le but de se concilier les êtres spirituels qui y résident et de faire travailler les énergies qui y sont contenues, au profit d'un individu ou de la communauté. L'univers est compartimenté par des interdits qui sont dépositaires du sacré au sein de la réalité quotidienne²⁸. Autre opposition : est sacrilège tout acte qui entre en contact avec le sacré tandis que la profanation vise à réincorporer dans l'univers profane une chose qui en a été exclue²⁹. Ce va-et-vient est indispensable à la vie religieuse car il réaffirme les limites, certes poreuses, mais essentielles des deux royaumes. Cependant, duelle à plus d'un titre est l'essence séparatrice du sacré. De l'extérieur, elle dessine les frontières du monde profane. Par ailleurs, à l'intérieur même du sacré, une frontière s'installe entre un sacré pur et un sacré impur, valeur positive de la gloire divine et force négative de la souillure maléfique.

²⁷ « [L]a vie religieuse et la vie profane ne peuvent coexister dans un même espace. » (Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, CNRS Éditions, 2008 [1912], p. 446.)

²⁸ « Les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent ; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières. » (*Ibid.*, p. 87.)

²⁹ « Il n'y a pas de rite positif qui, au fond, ne constitue un véritable sacrilège ; car l'homme ne peut commercer avec les êtres sacrés sans franchir la barrière qui, normalement, doit l'en tenir séparé. Tout ce qui importe, c'est que le sacrilège soit accompli avec les précautions qui l'atténuent. » (*Ibid.*, p. 487-488.) Les rites sont donc par nature sacrilèges, mais l'observance des règles qui les fondent assure à l'officiant un minimum d'effets spirituels néfastes tout en lui garantissant les bénéfiques d'un échange avec le sacré. Recourir aux cérémoniaux implique toujours une part d'incertitude et de danger. Est donc considéré « véritablement » sacrilège toute action qui vise à solliciter le monde sacré hors de la pratique rituelle.

De même, toute organisation sociale est basée sur la séparation. S'il est vrai, comme le dit Caillois, que « [l]a distinction du sacré et du profane reproduit, calque celle des groupes sociaux³⁰ », alors le sacré vient redoubler cette différenciation. Par son action, l'espace où évoluent les hommes est délimité, ordonné, ainsi que les hiérarchies et les communautés qui occupent et segmentent cet espace. C'est pourquoi Durkheim rappelle que « le sacré n'est qu'un autre nom du social³¹ ». Sa vocation première est de rassembler, de créer du lien au sein du groupe. À travers le sacré, c'est un élan de participation qui se fait jour afin de régénérer la communauté : « [L]e culte a réellement pour effet de recréer périodiquement un être moral dont nous dépendons comme il dépend de nous. Or cet être existe : c'est la société³² ». La religion n'est pas pure abstraction, simple gérance de forces indicibles et mystiques. Ces puissances s'imposent et guident l'existence des individus. La vie religieuse est une mise en scène, une symbolisation de l'existence spirituelle d'une société. Les choses sacrées opèrent dans la réalité parce que la croyance en assure l'efficacité symbolique³³.

Les rites exécutés au sein du corps social ont pour objectif d'ouvrir un passage vers le monde du sacré. Le sacrifice apparaît comme le point d'orgue de cette œuvre de médiation. Il repose sur un don, un échange avec les divinités dont le principe est toujours métonymique : une partie, de soi ou du groupe, est vouée au monde spirituel pour le bénéfice de l'individu ou de la société dans sa totalité. Le sacrifice est aussi l'acmé du principe séparateur du sacré car l'offrande, communément appelée « la victime », est retranchée définitivement du monde profane dans sa destruction. « [L]a consécration rayonne au-delà de la chose consacrée ; elle atteint entre autres la personne morale qui fait les frais de la cérémonie³⁴ » et le sacré rejaillit par l'action rituelle sur l'ensemble des participants : la victime en premier lieu, mais aussi le

³⁰ Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950 [1939], p. 91.

³¹ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 120.

³² *Ibid.*, p. 499.

³³ Ainsi est mise en évidence la fonction symbolique de toute vie religieuse, en premier lieu dans les rites qui réalisent ce principe de représentation : « Les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives ; les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes. » (*Ibid.*, p. 48.)

³⁴ Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2002 [1899], p. 10.

sacrifiant/sacrificateur. On y communique, on se solidarise dans cet acte supérieur de la liturgie. La communauté n'est jamais plus affirmée que dans l'action collective et la participation de tous ses membres³⁵. Le sacrifice n'est plus alors seulement l'opération visant un déplacement des énergies sacrées pour en faire bénéficier un tiers ou la société, mais aussi l'instauration d'un lien avec la transcendance : apothéose ou épiphanie du social dans le geste élaboré en commun. Tel un pont jeté entre deux royaumes, le sacrifice est une pratique-limite : « Limites de la vie et de la mort, limites de l'humain et du divin, limites enfin de l'individu et de la communauté³⁶ ».

Ces catégories et principes définis par les sciences sociales développent des perspectives fructueuses à la jonction du littéraire. L'œuvre philosophique et fictionnelle de Bataille en témoigne magistralement. Le paradigme sacrificiel occupe dans ses ouvrages une place capitale, mais on peut lire également un projet communautaire dans les expériences érotiques et mystiques qu'il y déploie. Il me paraît donc bienvenu d'évoquer ici son travail, et notamment son texte critique à l'endroit de Genet³⁷. Bataille y témoigne de l'importance de deux notions qui seront précieuses pour mon étude, à savoir la communication et la souveraineté. Pour lui, le sacrifice est la clé de voûte de toute communauté spirituelle. Grâce à l'oblation de la victime, la société est sédimentée dans l'acte collectif : le sacrifice est lié à la « communication » bataillienne, car « l'opération sacrée est la forme suprême³⁸ » de celle-ci. Et si « le sacré n'est qu'un autre nom du social », alors la communication apparaît comme l'enjeu fulgurant et primordial de toute socialité, au-delà du bavardage. À l'image de la pratique rituelle, la communication, au sens de Bataille, ne tend pas à célébrer la puissance

³⁵ « C'est que la société ne peut sentir son influence que si elle est un acte, et elle n'est un acte que si les individus qui la composent sont assemblés et agissent en commun. » (Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 589.)

³⁶ Georges Gusdorf, *L'expérience humaine du sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 82.

³⁷ Georges Bataille, « Genet », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990 [1957], p. 125-154. Il faut souligner que la première version de cet article est parue en 1952 dans la revue *Critique* sous le titre : « Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet ». Cette première appellation indique significativement que cette critique constitue aussi (surtout ?) une tentative de réponse à Sartre, auteur du *Saint Genet, comédien et martyr* ; Sartre avec qui Bataille entretient une relation enracinée dans une mutuelle incompréhension depuis la publication, par le premier, de l'article : « Un nouveau mystique » (1943), *Situation, I, Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 133-174.

³⁸ Georges Bataille, « Genet », *op. cit.*, p. 139.

d'un individu mais elle ouvre plutôt la voie à une discontinuité qui dissout les singularités, dans un au-delà indicible proche de la mort³⁹. L'instant de l'abolition de la pensée dans la communication implique la souveraineté du sujet. Déchaîné, arraché à lui et au monde du travail utilitaire, l'individu s'abîme dans une temporalité suspendue, où les frontières entre sujet et objet sont levées. L'homme souverain ne gagne donc pas le savoir, mais se perd en même temps que cette perte signe son couronnement. Toutefois, comme le remarque François Bizet : « [L]'impossibilité d'une objectivation, d'une préhension par le langage, déterminent l'essence même de la "communication"⁴⁰ ». La communication et la souveraineté qui est liée se tiennent donc hors du langage. Elles ne peuvent être traduites et restituées à autrui. La communication bascule et est engloutie dans l'ineffable au moment de sa réalisation.

Même si Bataille consent à reconnaître que « Genet voulut devenir *sacré*. [Il] admet qu'en lui le *goût* du Mal dépassa le souci de l'intérêt, qu'il voulut le Mal pour une valeur spirituelle⁴¹ », il lui dénie finalement l'accès au mouvement souverain de la communication. La trahison de la communauté qu'il décèle chez l'auteur de Mettray en est le principal motif. L'aspiration à la solitude, qui fonde le caractère insoluble, irrécupérable et tout-puissant d'un écrivain, à l'exemple de Sade, Bataille n'en convient pas pour Genet. Selon lui, le refus absolu de Sade ne peut voiler un désir d'être entendu, désir lisible dans le projet même qu'est l'écriture. Mais pas chez Genet. Pour Bataille, le gouffre qui les sépare est creusé par la notion d'engagement : Sade se serait pleinement investi dans son œuvre négatrice tandis que

³⁹ Il est nécessaire de préciser ici que l'essence de la communication bataillienne ne repose pas sur le seul sacré. Bataille envisage un monde duel lui-aussi : l'espace homogène et l'espace hétérogène incluant tout ce qui est rejeté du premier, à savoir le sacré, mais aussi les hors-la-loi, la fête, l'érotisme, le sale, la poésie, la dépense, etc. L'hétérogène chez Bataille est négation et se veut un défi à toute idée de caractérisation. Je peux tenter seulement de dire qu'est hétérogène tout ce qui est imperméable et réfractaire à l'idée d'une communauté rythmée par le travail et ordonnée par la loi. Voir à ce sujet : Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme » (1933), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 2007 [1970], p. 339-371.

⁴⁰ François Bizet. *Une communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève (Suisse), Librairie Droz, 2007, p. 40. La souveraineté bataillienne de la communication, je la rapproche de l'expérience-limite et inexprimable, selon Georges Gusdorf, qu'est la communion dans le sacrifice : « La pensée ici ne peut pas suivre ; elle doit renoncer à rendre compte d'une telle expérience, qui la transcende absolument. Pour elle, il s'agira toujours d'une énigme incompréhensible. » (Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 70.)

⁴¹ Georges Bataille, « Genet », *op. cit.*, p. 153.

Genet n'aurait fait qu'afficher sa légèreté, par l'exhibition des ornements et des artifices — ce que Bataille appelle sa « déloyauté » —, à l'égard de ses textes et des lecteurs. Déloyauté qui voue Genet aux géhennes d'une écriture fallacieuse. Mais il y a plus : selon Bataille, Genet trahit la souveraineté. Celle-ci, à l'instar du Mal, trouve son essence dans la transgression, qui est violation mais pas négation de l'interdit. En effet, l'acte transgressif lève momentanément l'interdit sans l'oblitérer. Il le conforte et le refonde plutôt. En ce sens, interdit et transgression forment chez Bataille la dialectique essentielle du jeu sacré, et donc de la vie en communauté. Or, Genet incarne, par la démesure que lui reproche Bataille, le transgressif insatiable : il ne cesse d'outrepasser tous les interdits, ce qui finit par les détruire⁴². En s'engageant tout entier dans le Mal, il anéantit tous les tabous et donc le Mal.

Finalement, Genet dans l'optique de Bataille, « c'est la souveraineté *confisquée*, la souveraineté morte de celui dont le désir solitaire de souveraineté est trahison de la souveraineté⁴³ ». Pourtant, la communication me paraît une nécessité de l'entreprise genettienne, même si elle semble se réaliser à travers son propre retournement. Dans ce cas, à la suite de Bizet, je peux dire que Bataille « *ne veut pas voir* quel type de communication induit l'écriture de Genet⁴⁴ ». Cependant, la lecture de Genet par Bataille, et plus généralement la terminologie dualiste que le second développe dans son œuvre critique, offrent un ensemble conceptuel riche d'enseignement. Interroger l'œuvre de Genet à l'aune du paradigme sacré, Véronique Bergen l'a fait à sa manière avec *Jean Genet : entre mythe et réalité*⁴⁵. Tributaire d'une vision bataillienne, son analyse se ramifie à travers l'œuvre entière de l'écrivain de Mettray, pour passer un peu trop rapidement sur les romans du premier Genet, œuvres des passions homosexuelles et criminelles, de *Notre-Dame-des-Fleurs* jusqu'au *Journal du voleur*. Il me semble pourtant essentiel d'isoler dans la production littéraire mouvante et pleine de faux-semblants de Genet, la période des romans

⁴² « La volonté de Genet n'est plus la volonté furtive du premier venu (du premier "pécheur" venu) qu'une irrégularité minimale apaise : elle exige une négation généralisée des interdits, une recherche du Mal poursuivie sans limitation, jusqu'au moment où, toutes barrières brisées, nous parvenons à l'entière déchéance. » (*Ibid.*, p. 137.)

⁴³ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴ François Bizet, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁵ Véronique Bergen, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles (Belgique), De Boeck-Wesmael, 1993.

autobiographiques qui chantent les amants possédés ou rêvés. Objets de la passion de l'écrivain, celui-ci fonde à travers eux *sa* communauté et *sa* souveraineté. La tâche que je me propose de mener est donc de manifester le sacré dans les textes de Genet et de Jouhandeau, non pas en tant qu'il relève seulement de la dimension esthétique, mais comme un filtre révélateur de la logique narrative pour le sujet de l'écriture. En cela, je fais mienne cette déclaration de Durkheim au sujet du religieux : « [S]ous le symbole, il faut savoir atteindre la réalité qu'il figure et qui lui donne sa signification véritable⁴⁶ ».

La divine victime sur le seuil

Miracle de la rose se présente comme un chassé-croisé des souvenirs de la vie carcérale du narrateur, entre la Colonie Pénitentiaire de Mettray, qu'il a connue à l'adolescence, et la Centrale de Fontevrault, lieu de sa détention adulte d'où il dit écrire. Mais c'est aussi un roman de la communauté, ou plutôt le livre des communautés imbriquées. En premier lieu, il y a la prison qui impose ses règles et sa discipline aux détenus. À l'intérieur de l'espace cloisonné de la prison, se dessinent d'autres rapports, une socialité obscure tramée par les prisonniers qui dicte une conduite et la place qu'il s'agit d'adopter. Il faut se tailler, écrit Genet, « un sens politique très profond⁴⁷ » pour survivre sous le joug de ces règles nouvelles et cruelles. Les plus durs des criminels, appelés durs ou marles, entretiennent et asservissent leurs amants, les vautours, tandis qu'au bas de l'échelle sociale évoluent les cloches et les lopes, à la merci de l'appétit sexuel et de la soif d'humiliation des plus forts. Protégé du marle Villeroy à la Colonie de Mettray, Genet dit lui-même être passé du statut de vautour dans l'enfance à celui de dur à l'âge adulte. D'entre tous les prisonniers se distingue Harcamone, le condamné à mort, vers qui monte les vœux d'amour du narrateur. Il est l'emblème de sa quête d'écriture, oscillant entre un présent fissuré, désenchanté, et le deuil problématique de la magie de l'enfance, quand les jeunes colons étaient semblables aux rejetons des anges. *Miracle de la rose* est alors tendu vers la recherche d'un avènement du merveilleux dans le présent misérable de Fontevrault. L'enjeu primordial du roman réside

⁴⁶ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 190.

dans la volonté d'établir une relation élective avec l'assassin, pour faire revivre les puissances poétiques de la Colonie dans le présent, sans nier pour autant son amère réalité.

Genet entend ainsi fonder sa propre communauté : celle des amants. Sa société aux allures de religion est un culte dont l'idole est Harcamone, car lui seul a reçu la suprême onction de la mort. Élu, il l'est par sa nature et son devenir : il est l'assassin et le condamné à la décollation⁴⁸. Il est donc doublement voué à la mort, tel un Janus funeste. À seize ans, lorsqu'il est penché sur le corps d'une fillette terrorisée, Harcamone est saisi d'un sentiment irrésistible : « Il comprit que prenait fin l'avatar qui l'avait transformé en valet de ferme. Il devait accomplir sa mission⁴⁹ ». Alors qu'il va l'égorger, le leurre de la vie courante s'étiole pour laisser émerger la vérité mortelle qu'il porte en lui. Son geste meurtrier ne fait qu'actualiser sa nature profonde d'être né pour le crime⁵⁰. Au nom de cette prédestination, il est fatalement séparé du reste des vivants. Genet décrit la condition d'Harcamone en ces termes :

Sa vie avait été tranchée déjà puisqu'il avait connu la mort. Il était familier avec elle. Il lui appartenait plus qu'à la vie. Voilà donc encore ce qui lui donnait l'air funèbre. Car il était funèbre, malgré sa grâce, et funèbre comme le sont les roses, symbole d'amour et de mort⁵¹.

C'est, en quelque sorte, pour échapper à l'enfermement à perpétuité qu'il recourt au principe de séparation extrême du meurtre, son acte équivalent à le faire condamner à mort. De fait, son deuxième assassinat, commis contre le gardien Bois-de-Rose, le sauve du bagne

⁴⁸ Lorsqu'il assassine un gardien de Fontevrault, Harcamone, battu en retour par les autres geôliers de la Centrale, est baptisé ainsi : « Il était le mort et le meurtrier. » (*Ibid.*, p. 272.)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁵⁰ Cette prédestination est semblable à celle du jeune assassin dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. La fatalité est rarement plus décelable que dans les destinées des plus grands des criminels que sont les meurtriers. Ceux-ci entrent dans le crime comme on ouvre une porte : « Notre-Dame-des-Fleurs fait ici son entrée solennelle par la porte du crime, porte dérobée, qui donne sur un escalier noir mais somptueux. Notre-Dame monte l'escalier, comme l'ont monté bien des assassins, n'importe lequel. Il frappe à la porte, puis il attend. Son cœur bat, car il est résolu. Il sait que son destin s'accomplit et, s'il sait (Notre-Dame le sait ou paraît le savoir mieux que personne) que son destin s'accomplit à chaque instant, il a le pur sentiment mystique que ce meurtre va faire de lui, par vertu du baptême du sang : Notre-Dame-des-Fleurs. » (Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 104.)

⁵¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 214.

pour lui ouvrir la voie de la peine capitale. Dans *Miracle de la rose*, la condamnation et l'attente de son exécution équivalent à une mort au monde, comme chez les prisonniers et les saints repliés derrière les murs de leur cellule ou de l'ermitage. Toutefois, l'asocialité radicale d'Harcamone se manifeste dès l'enfance à la Colonie. Il y est le personnage qu'on ne voit pas, donc véritablement et depuis toujours *sacer*, puisqu'isolé des hommes au-dehors autant que des détenus à l'intérieur de l'espace carcéral⁵². Par les mots, Genet s'emploie à lui ériger le piédestal d'un dieu de la mort. Lors de sa première apparition à Fontevault, le narrateur l'imagine couronné d'épines comme le Christ⁵³. Par la suite, se remémorant sa vie à Mettray, il le décrit portant une échelle sur son épaule⁵⁴. Non pas donc la Croix pour l'assassin, mais une échelle qui est autant le symbole d'une hypothétique évasion que de sa future montée au Ciel — mais peut-on parler sincèrement d'un Ciel chez Genet, bien que lui-même, parfois, en parle en ces termes ?

Les crimes d'Harcamone n'eussent peut-être été rien à mon âme si je ne l'avais connu de près, mais l'amour que j'ai de la beauté a tant désiré pour ma vie le couronnement d'une mort violente, sanglante plutôt, et mon aspiration vers une sainteté aux éclats assourdis empêchant qu'elle fût héroïque selon les hommes, me firent secrètement élire la décapitation qui a pour elle d'être réprochée, de réprouver la mort qu'elle donne, et d'éclairer son bénéficiaire d'une gloire plus sombre et plus douce que le velours à la flamme dansante et légère des grandes funérailles ; et les crimes et la mort d'Harcamone me montrèrent, comme en le démontant, le mécanisme de cette gloire enfin atteinte⁵⁵.

⁵² « Or, Harcamone, un jour, s'enivra. Le vin ne pouvait pas noircir un ange en mission, mais il le bleuit. Colorié par le vin bleu, il circula en butant, trébuchant, hoquetant, éructant, à travers toute la Colonie sans que personne ne le vit. [...] Personne ne le vit, mais lui-même voyait-il quelqu'un ? Même ouverts, ses yeux étaient fermés. » (*Ibid.*, p. 297.)

⁵³ Parlant d'Harcamone, qu'il voit pour la première fois depuis l'époque de Mettray, Genet dit : « [S]es cheveux ayant eu le temps de pousser, leurs boucles s'embrouillaient sur son front avec la cruauté savante des torsades de la couronne d'épines » (*Ibid.*, p. 25.)

⁵⁴ « Quand je sortais de l'atelier de broserie une minute pour pisser, je voyais Harcamone traverser le Grand Carré, une échelle sur l'épaule. Et l'échelle achevait de faire de lui un de ces drames intenses, à force de brièveté, éclatant par la force de sa réduction dans l'espace en un seul acteur. Sur son épaule, c'était l'échelle de l'évasion, des rapt, des sérénades, du cirque, des bateaux, les gammes, les arpèges, que sais-je ? L'échelle le portait. L'échelle, c'était les ailes de cet assassin. » (*Ibid.*, p. 214.)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

C'est au nom du spectacle grandiose offert par une fin « sanglante plutôt », que la condamnation à mort devient une consécration, abjecte pour autrui, mais amoureuse pour Genet qui a choisi de vivre exclu de tous. La beauté, pour lui, réside dans ce qui est honni, rejeté, abominé du commun. Harcamone n'est donc une victime sacrée qu'à la condition d'être voué à la décollation. Comme le souligne Geir Uvlsokk, « le point de rencontre entre sacré et profane dans l'œuvre de Genet, c'est la mort. C'est dans et par la mort que les héros genetiens se séparent inéluctablement de notre monde. C'est dans et par la mort qu'ils accèdent au sacré⁵⁶ ». La réalité « séparée » qu'est la mort, qui est aussi une réalité sacrée, permet l'avènement de la figure du condamné comme amant mystique. Il est l'offrande toute désignée pour le sacrifice voulu par le narrateur : la mort étant l'absolu à atteindre pour que Genet l'aime *réellement*, son immolation s'impose comme une nécessité. L'assassin n'est-il pas l'homme-fleur, qui signifie pour Genet un « symbole d'amour et de mort » ? Ainsi, à l'instant de s'abattre sur le gardien, le geste meurtrier d'Harcamone découvre un versant désirant et tendre⁵⁷. Inextricablement entremêlés sont l'amour et la mort, l'un ne va pas sans l'autre. Une fois condamné, Harcamone est pareil à l'offrande de l'un des sacrifices les plus spectaculaires analysés par Mauss et Hubert : celui du dieu-victime⁵⁸. Son immolation est celle de la déité adorée de la Centrale.

Il convient de souligner que le narrateur confesse sa passion pour d'autres prisonniers tout au long du récit. Ce qui n'a rien de paradoxal, si l'on suit Durkheim : « [I]l n'est pas de religion si unitaire qu'elle puisse être, qui ne reconnaisse une pluralité de choses sacrées⁵⁹ ». Les choses sacrées chez Genet sont des objets d'amour. Ainsi, exalter Bulkaen ou Divers ne suppose pas abjurer sa foi en Harcamone : tous deux ne sont que des facettes, des auxiliaires

⁵⁶ Geir Uvlsokk, *Jean Genet : Une écriture des perversions*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011, p. 75.

⁵⁷ « Je ne puis savoir comment Harcamone se trouva sur le passage du gâfe, mais on dit qu'il se précipita derrière lui, le saisit par l'épaule, comme s'il eût voulu, par-derrrière, l'embrasser. J'ai pris de la sorte plus d'une fois mes amis pour poser un baiser sur leur nuque infantine. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 73-74.)

⁵⁸ À propos du dieu-victime, dans le sacrifice analysé par Marcel Mauss et Henri Hubert : « Pour qu'il vienne se soumettre à la destruction sacrificielle, il faut qu'il ait son origine dans le sacrifice lui-même. » (Marcel Mauss et Henri Hubert, *op. cit.*, p. 65.) Donc le dieu-victime a partie liée avec la mort, tel le meurtrier et condamné à la peine capitale.

⁵⁹ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 88.

qui participent à la religion du narrateur pour le condamné à mort. Harcamone, Bulkaen et Divers forment une trinité d'écriture et de passion dont l'assassin est la pointe incandescente : « Avant que de vous parler de Bulkaen trop longtemps, et de Divers, qui furent le prétexte de mon livre, je veux annoncer Harcamone qui en reste, malgré tout, la fin sublime⁶⁰ ». Si Genet convoque les autres objets d'amour, c'est pour mieux élaborer à travers eux un roman de Fontevrault qui revivifie les forces merveilleuses de la Colonie : « Par Harcamone, Divers et Bulkaen, je vais encore revivre Mettray qui fut mon enfance. Je vais retrouver la Colonie pénitentiaire abolie, le bagne d'enfants détruit⁶¹ ». Avec sa sainte trinité, le narrateur peut faire revenir les forces bénies du temps de l'enfance. C'est en embrassant ces amours passés ou présents, vécus ou fantasmés, qu'il permet un retour du merveilleux sous l'égide d'une figure aimée plus que toute autre : Harcamone. Cette aventure tant mémorielle que poétique s'apparente à la recherche d'une « sainteté aux éclats assourdis » comme je l'ai cité plus haut, une sainteté qui « force une porte qui donne sur le merveilleux⁶² », ainsi que le rappelle Genet par la suite. Le monde mystique est, en ce sens, l'univers subjectif du langage, où l'écriture est synonyme de rêve, car « [l]a puissance du signe, c'est la puissance du rêve⁶³ ». Devenir saint en traquant Harcamone et les enchantements de Mettray, c'est une seule et même quête menée sur le registre de la lettre. Désormais, le sacré de l'écriture devient le *réel* où souhaite se tenir Genet.

Sur deux plans, le narrateur manifeste son désir de se lier au condamné à mort. Harcamone apparaît une première fois sur la scène réelle (bien qu'hantée par un flot d'images) et ses chaînes se transmutent, sous le regard des détenus, en une guirlande de fleurs blanches⁶⁴. Bravant l'effroi qui tétanise les autres prisonniers, Genet va à sa rencontre. Il coupe la plus belle rose de la chaîne miraculeuse et Harcamone lui jette un regard

⁶⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 56.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20. Plus loin, le narrateur avoue explicitement le besoin de retourner, dans le présent désenchanté de Fontevrault, vers les péripéties d'une vie intérieure animée par l'imaginaire : « Mais si [la vie] est sans espoir extérieur, notre vie tourne ses désirs à l'intérieur d'elle-même. » (*Ibid.*, p. 124.)

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁴ Il est important de souligner que c'est à Genet que l'assassin apparaît. Leur lien d'exclusivité est souligné par l'usage significatif du pronom réfléchi et des guillemets : « Harcamone "m'apparaissait". » (*Ibid.*, p. 24.)

horrifié : « [E]n me regardant comme [s'il] m'eût reconnu, ou seulement comme si Harcamone eût reconnu Genet, et que je fusse la cause de son atroce émoi⁶⁵ ». Reconnaissance mutuelle imprégnée de terreur, car l'assassin a la sinistre intuition d'être pris dans les filets du narrateur. Et s'il détache avec un ciseau une rose de la guirlande fleurie d'Harcamone, Genet ne lui annonce-t-il pas son immolation, lui l'assassin qui est aussi l'homme-fleur dont la guillotine viendra sectionner le cou ? Genet s'avance donc vers sa future victime, sa sainte rose à la main. Or, tout sacrifice nécessite, dans sa préparation, un rapprochement du sacrificateur et de l'offrande, stipulent Hubert et Mauss : « Un certain degré de parenté avec le dieu est d'abord exigé de ceux qui veulent être admis au sacrifice⁶⁶ ». Le sacrificateur se sacralise progressivement pour atteindre la grandeur de la victime. Tandis qu'Harcamone est sublimée comme offrande sacrée, Genet lui se construit comme sacrificateur dont la lame — celle du ciseau annonçant le tranchant de la guillotine — serait la plume.

Un peu plus loin, le narrateur redouble cette alliance première avec le meurtrier. Cette fois, c'est par la consécration du poème, sa meilleure arme, qu'il entend le faire venir à lui. Leur rencontre imaginaire a lieu sur la scène d'un fantasma nocturne, « un rêve où l'on ouvrait une porte à Harcamone. J'étais dans ce rêve derrière la porte, et je fis signe à Harcamone de passer, mais il hésita, et je m'étonnai de cette hésitation⁶⁷ ». Le meurtrier hésite sur le seuil de la porte comme sur le seuil de l'écriture : en basculant de l'autre côté, dans cet envers du miroir qu'est le livre, il se sait promis à devenir le réceptacle de l'amour du narrateur, amour suspendu à son propre trépas. Passer dans le monde subjectif de Genet signifie pour Harcamone embrasser sa propre fin. Mais comment pourrait-il se soustraire à sa vocation profonde ? Par conséquent, la communauté des amants s'accomplit surtout dans l'écriture. Hormis le passage de la guirlande de fleurs, Genet ne croise jamais Harcamone dans le quotidien des couloirs de la Centrale. L'idole demeure invisible à l'œil humain.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁶ Henri Hubert et Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁷ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 55.

Le récit s'apparente à une marche vers l'échafaud, qui est aussi une marche vers le sacrifice. Alors que l'exécution est imminente, un autre épisode emblématise l'alliance exclusive que le narrateur entend édifier avec Harcamone. Il y relate ses tentatives de le rejoindre par l'imagination et de lui apporter le secours de ses forces, afin de le libérer des entraves de la prison. Harassé par ces épreuves, le narrateur jeûne et repousse dans un premier temps les assauts sexuels de Divers qui partage sa cellule. À l'inverse, Harcamone semble déborder de vitalité, son visage s'empâte et prend une allure auguste. Genet affirme dans ce passage sa qualité particulière à percevoir les miracles opérés au seuil de la mise à mort : « Je m'étonne encore du privilège qui me permettait d'assister à la vie intérieure d'Harcamone⁶⁸ ». Ce rapport singulier est scellé dans le mariage sacré que Genet s'imagine avoir contracté avec l'assassin au réveil d'une énième épreuve onirique : « [M]on trouble moral était immense de me sentir le fiancé mystique de l'assassin qui m'avait abandonné cette rose directement arrivée d'un jardin surnaturel⁶⁹ ». Le mariage ici évoqué est le lien rituel et amoureux le plus grand car il est signifié par le souvenir de la rose détachée de la guirlande miraculeuse. Or, si la fleur provient d'une chaîne qui s'est transmuée en guirlande par l'opération poétique, c'est toujours une chaîne, composée de roses ou de maillons, telle une métaphore du lien et de l'union. En vertu de l'image réitérée du lien, le mariage entre le narrateur et l'assassin est d'autant plus manifeste. La communauté des amants s'y dévoile plus que jamais. Cependant, malgré le soutien du narrateur, les prodiges qui adviennent au sein des nuits de Fontevrault sont tous avortés : Harcamone ne parvient pas à s'évader. Même s'il réussit à traverser les portes, les murs et les gardiens endormis, Harcamone finit par tomber de fatigue devant la cellule des bagnards :

Il monta les escaliers. Arrivé à l'étage, il chercha longtemps certaine porte et quand il l'eût trouvée, il voulut la traverser, mais la fatigue de la première opération [miraculeuse] le fit défaillir. Il attendit un peu qu'un gâfe vînt lui ouvrir (comme nous attendions à la porte de nos cellules, à la Santé, qu'un gâfe qui passe consente à ouvrir, pour nous y enfermer, la porte de notre prison). Il attendit, mais c'était un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 367.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 351.

espoir idiot. Il s'affaissa devant la porte fermée, derrière laquelle dormaient les condamnés au bagne⁷⁰.

Ce paragraphe révèle la signification qu'on attribue au « passage des portes », dans la réalité ou dans le fantasme. Le bagne, c'est-à-dire l'enferment à perpétuité depuis que le bagne de Guyane a été fermé, est la peine promise à l'assassin et à laquelle il s'est dérobé en égorgeant Bois-de-Rose. Il ne peut rejoindre les bagnards car il appartient au monde de Genet, qui l'inscrit fatalement à l'horizon de la condamnation à mort. Il y est entré par la porte de l'écriture, comme en témoigne le premier rêve d'adoration du narrateur. Seul ce dernier peut donc l'en libérer. Jusqu'au bout, Genet ne cède pas sur la destinée qu'il a réservée à son amant. Il en fait même la démonstration par l'écriture de miracles inutiles. On est désormais invité à penser que les forces que Genet communique à Harcamone ne soutiennent pas tant l'évasion du second qu'elles le maintiennent dans le piège qu'est la prison imaginaire du premier. Comme le narrateur le note : « Je trahissais Harcamone⁷¹ ».

Dans la proximité fantasmée avec la divine victime, Genet est sanctifié : « J'étais fort de me savoir opérer selon les puissances poétiques⁷² ». Cès forces qui participent à leur union imaginaire rejaillissent sur le narrateur, il en est transfiguré. Par la trahison à la communauté des amants, commence le propre sacre de Genet. Celui-ci se sacralise à mesure qu'il déifie l'assassin. S'il s'est lié à lui, c'est pour mieux lui dérober les forces sacrées suscitées par sa mise à mort. Car lui-seul demeure à l'issue du rituel. Avec la plume, attribut du voleur, du sacrificateur et du scripteur genetien, le narrateur fonde le monde mystique où siège Harcamone et finalement, il paraît lui *voler* les puissances qu'il a placées en lui⁷³. Prince des mensonges, Genet ne déclare jamais ouvertement vouloir utiliser Harcamone à son seul profit. Pourtant, ne l'admet-il pas obliquement en s'abandonnant aux bras de Divers ? Divers incarne la figure du traître parce qu'il a conduit l'assassin en prison. Il est à l'origine de son

⁷⁰ *Ibid.*, p. 354-355.

⁷¹ *Ibid.*, p. 352.

⁷² *Ibid.*, p. 350.

⁷³ « Tous les cambrioleurs comprendront la dignité dont je fus paré quand je tins dans la main la pince-monseigneur, la "plume". » (*Ibid.*, p. 37.)

destin de détenu de Fontevrault, et donc de condamné à mort⁷⁴. Coucher avec Divers, c'est désavouer Harcamone et leur alliance. La communauté des amants, édifiée au fil du livre comme une communauté sacrificielle, est trahie à l'aube de l'exécution. Elle n'est communauté que dans la mesure où le narrateur peut tirer d'elle les forces sacrées, c'est-à-dire poétiques, qu'il requiert pour sa propre apothéose. L'idéal communiel est renversé et semble devoir se réaliser du fait même de l'écriture dont il dépend.

L'Idole, Élise et le Moi

Jouhandeau retrace, à travers *Chronique d'une passion*, sa relation dévorante avec un jeune peintre, nommé « J. St. », et les heurts conjugaux qui en découlent entre le narrateur, son alter-ego textuel, et sa femme. Le penchant de Marcel pour les hommes pulse tout au long de ces pages — un penchant qui s'érige en un sentiment supérieur, l'amour, détrônant tous les autres garçons aux yeux de l'écrivain. Au départ, la vie maritale se déroule sans conflits déclarés : Élise se consacre entièrement à ses messes et à sa vie spirituelle avec le Père N., tandis que Marcel, de son côté, s'extirpe de la maison pour rejoindre son amant, sans apparemment se soucier du regard réprobateur de la société bien-pensante de Saint-Germain-des-Prés. Lorsqu'il ne peut aller à sa rencontre, leur amour se poursuit par un échange de lettres brûlantes de vénération. Pourtant, à force d'indiscrétion de la part de son mari, Élise finit par prendre connaissance de son adultère, infidélité homosexuelle à laquelle elle se résigne, une fois encore, non sans se lamenter et tourmenter Marcel. Ce fragile équilibre bascule le jour où son époux se livre à elle imprudemment sur la nature unique de son sentiment envers J. St. Le sang d'Élise ne fait qu'un tour et elle n'a désormais plus qu'une idée en tête : tuer l'amant. Entre sa femme, à qui il est lié par les sacrements du mariage, et l'objet de passion auquel il se voue avec ferveur, Jouhandeau ne choisit pas : il guide par son écriture la tragédie à son point d'achèvement, qui est pour lui point de rupture d'avec le monde et la socialité.

⁷⁴ « Harcamone avait été condamné déjà trois fois pour vol. Il était reléguable quand il fut donné par Divers et condamné une quatrième fois. Le tribunal le relégua. C'est donc à cause de Divers qu'Harcamone attendait d'avoir le cou coupé. » (*Ibid.*, p. 137.)

La communauté des amants est donc originelle dans *Chronique d'une passion*, alors que, pour Genet, elle repose sur la construction du roman qui en expose le projet. Les premières pages du livre de Jouhandeau sont, en ce sens, emblématiques : y sont relatés les rapports naissants entre le jeune peintre et l'écrivain déjà vieillissant. Pourtant, Jouhandeau souligne que, derrière les apparences de la passion, se trame autre chose :

Non, ce n'est pas l'amour seul qui meut ce drame ; ce n'est peut-être à aucun degré l'amour. Alors, qu'est-ce que c'est ? L'imprudence ? Je dirai qu'il y a « un mystère » entre J. St. et moi. Je ne peux pas dire que « j'aime » cet homme ni qu'il m'aime. C'est autre chose, mais quelle gageure ! Nous sommes « liés »⁷⁵.

Malgré cette intuition, leurs rencontres, leurs lettres, tout est rapporté dans une langue digne du *Cantique des cantiques* : « Avec la passion le ton de toutes choses s'élève ; on entre dans le sacré sans quitter l'homme⁷⁶ ». Le paradigme bataillien de l'unité de l'expérience spirituelle et de l'expérience érotique trouve ici sa pleine expression. L'amour, chez Jouhandeau, est invariablement vécu avec des accents de sainteté. Sans cesse, il déclame son désir pour ce jeune artiste et admirateur. Il sait néanmoins que ce sentiment cache un secret, que la suite du récit s'emploiera à révéler. Or, leur relation, le narrateur la veut et la pense retranchée du reste du monde⁷⁷. Jouhandeau ne supporte pas que J. St. sorte à l'extérieur en compagnie de ses camarades. Son amant, il le désire rivé à sa mansarde⁷⁸. *Sacer*, l'amant l'est aussi au nom de ses origines juives et chrétiennes, racines spirituelles qui sont les gages de sa

⁷⁵ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁷ « Du moment qu'on aime quelqu'un à ce point, on a son univers et son éternité à soi ; on a été attiré, tiré à part, séparé du reste du monde : plus rien de commun avec le destin, ni le devoir des autres : on a son destin et une morale, une mystique particulières, singulières ; mieux, une esthétique incompréhensible aux autres, incompatible avec la leur : l'Amant est seul avec son Objet, dont il est seul à connaître l'attrait. C'est là son Enfer délectable. » (*Ibid.*, p. 27.)

⁷⁸ La mise à l'écart sociale semble réussie, aux dires de J. St., qui se sent exclu par le travail de poétisation désirante de son amant. Dans leur amour, sur la scène imaginaire, là seulement il retrouve Jouhandeau : « Je ne t'ai jamais parlé de mon vrai drame : le voici : c'est que tous ces êtres, dont tu es plus ou moins jaloux, que tu me vois sans cesse approcher, je tourne bien autour d'eux, je ne peux plus les atteindre, je ne peux plus, exilé dans une sorte de nuage imperméable, rejoindre tout à fait rien de réel : est-ce pour avoir abusé des artifices ou parce que je t'ai connu : je vis, séparé du monde à la fois et de moi, dans une sorte de marge incolore, dans des sortes de Limbes. [...] Je ne vois, n'entends, ne respire et ne touche que dans un songe et ce n'est que toi que j'y rencontre, toi que j'ai appelé, quand je n'en pouvais plus. Tu as fait ce miracle de me rendre mes sens, de raviver mon goût, de ranimer les papilles de mes doigts, de me ressusciter en ta présence continuelle, par quel Mirage ? » (*Ibid.*, p. 141.)

nature d'exception⁷⁹. Son essence le conduit à être séparé du commun des mortels, essence que Jouhandeau redouble par un patient ouvrage d'exclusion. À cette condition, leur union peut être manifestée sous la forme d'un mariage mystique :

[U]n mariage singulier a été célébré dans l'empyrée ; fermé à tous, excepté à deux êtres, est né au cœur d'une apocalypse, un univers incompréhensible à tous les autres et seulement traduisible par métaphores fulgurantes, une sorte de Champs-Élysées ou de Hadès privé, inviolable, interdit à Dieu même⁸⁰.

L'empyrée, ce haut lieu du ciel où siègent les divinités, est le domaine de l'écriture. Comme il est noté, seules des métaphores fulgurantes peuvent en restituer la quintessence. La passion que dédie Jouhandeau à J. St. ne se vit en somme que par la force du style. L'écriture porte l'objet du désir aux cimes d'un pur amour. La réclusion des amants est une mise à l'écart, une projection dans l'imaginaire du narrateur rendue possible par les forces poétiques. Jouhandeau l'aime à sa manière, sans jamais céder pour autant sur sa propre nature⁸¹. La passion qu'il éprouve s'avère toujours première par rapport à l'objet du désir.

⁷⁹ Il est crucial de souligner ici le renversement opéré par l'écrivain sur la figure du juif. Le narrateur Jouhandeau confesse en effet que, malgré que J. St. « ait dans les veines du "sang juif", parce que rien ne pouvait me rendre plus impossible de l'aimer quand même et rien n'y a fait ». Il l'aime donc, et ce en vertu de ce qui devrait les séparer, à savoir son origine. À l'inverse, c'est le personnage d'Élise qui semble animer d'une farouche et publique haine des juifs. Elle en témoigne par ces paroles : « [J. St.] représentait sa race entière, ne faisant plus qu'un avec elle, et à la fin non pas seulement sa race, mais le vice en personne incarné, visible sous la figure d'un Monstre que j'écraserais, chargée que j'étais d'une mission d'En-Haut » (*Ibid.*, p. 32 et p. 175.) Jouhandeau souligne à plusieurs reprises la hargne antisémite de sa femme et son projet de viser, à travers la mort du peintre, la nation juive tout entière (p. 161, 175 et 177.) Or, il faut se souvenir des propos antisémites tenus par Jouhandeau dans *Le Péril juif*, édité en 1937, et de son attitude également très décriée au cours de l'Occupation française par les nazis. Celle-ci lui valut, au même titre que Montherlant, une enquête à la Libération, qui finit par être classée sans suite. On peut donc être raisonnablement amené à penser qu'en peignant Élise comme la plus vindicative à ce sujet, il cherche à atténuer ses propres prises de position. Pour autant, Jouhandeau aime J. St. malgré et au nom de ses racines juives qui lui sont insupportables. Ce désir porté vers un objet qu'il perçoit comme abject est l'un des fondements de son éthique personnelle où le plus méprisable, « le plus difficile », amène sur les voies de la grandeur : « Trois objets s'offraient : j'ai choisi le pire, mais le plus difficile à atteindre. » (*Ibid.*, p. 11.)

⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁸¹ « Quand il franchira la porte, de quelle lumière intérieure mon regard ne l'aura-t-il pas paré ? Je ne serai tout à fait ni avec un homme ni avec un Dieu, terrassé devant lui par ma propre ardeur adorante. » (*Ibid.*, p. 48.)

L'emblème de leur alliance est la peinture que J. St. a offerte à Jouhandeau. Celle-ci représente l'écrivain de Guéret paré des vêtements épiscopaux. Nimbé d'un grand pouvoir de fascination, elle dégage une lumière proprement infernale. Elle tient « autant à de la magie qu'à de la peinture, à de la sorcellerie plus qu'à un art humain⁸² ». Une sombre vie semble animer les traits du « Prêlat », ainsi que l'ont baptisé Jouhandeau et son amant. Le narrateur pense que J. St. a répondu à une inspiration mystique, un commandement grave et implacable imposé par l'amour qu'il suscite. De son charme, de sa grandeur et de son magnétisme, Jouhandeau est en effet convaincu. J. St. ne l'a-t-il pas peint avant même de le connaître ? Sur les seuls mots qu'il a lus dans les livres de l'écrivain, J. St. a construit cette effigie. Pour le narrateur, c'est la puissance de *son* langage qui a suscité l'œuvre picturale de son amant. Comme preuve de l'amour, la toile recèle un pouvoir captivant : « La Flamme sacrée de notre amitié qui est une intelligence privée, que nous avons l'un de l'autre, étincelle sur son front. Ce Personnage, fabuleux et si réel, est vraiment le signe de notre alliance, il en est le lien et le lieu⁸³ ». Personnage si réel car incarné dans l'art, dans l'imaginaire du narrateur : la peinture procède de l'écriture. Le tableau révèle l'avènement d'une communauté retranchée pour les deux hommes. Il est le secret de ce lien que Jouhandeau a pressenti à l'aube de leur rencontre⁸⁴. Pour autant, cette révélation ne se fera totalement, pour lui et son entourage, qu'à l'issue du drame. Le Prêlat semble irradier d'une lueur divine et néfaste. Son rayonnement rappelle les effets délétères et hautement contagieux du sacré⁸⁵. Ces puissances peuvent, en effet, se libérer en un instant, elles paraissent « toujours prêtes à s'échapper des points où elles résident pour envahir tout ce qui passe⁸⁶ ». C'est même par le processus symbolique de la « contagion » que le sacré acquière son statut. Alors, de J. St., du tableau ou de

⁸² *Ibid.*, p. 61.

⁸³ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁴ Alors que J. St. l'invite dans la demeure de ses parents, il dévoile la peinture du Prêlat devant un Jouhandeau ébahi : « De toute façon, c'est à partir de ce moment que j'ai compris, sans me l'avouer tout à fait d'abord ni vouloir le laisser entendre à J. St., que je venais de découvrir le nœud du drame qui est le nôtre » (*Ibid.*, p. 62.)

⁸⁵ Élise a ces paroles pour décrire le « rayonnement » du tableau : « Jean. P. avait bien raison de prétendre qu'il fallait arrêter le *Prêlat* ; l'enfermer dans un cadre, que le soufre qui s'en échappait se répandait partout dans la maison et au-delà, que chacun de nos visiteurs en emportait plus que sa part sur ses mains, sur ses vêtements, sur sa face, dans son regard. » (*Ibid.*, p. 193.)

⁸⁶ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 460.

Jouhandeau, on se demande en qui le sacré a élu sa demeure première ? Forcément, il s'agit de Jouhandeau car, chez lui, le sacré se propage du fait de sa passion. L'amant vient à sa rencontre parce qu'il a lu ses textes, la peinture est l'auguste témoignage de sa lecture adorante. Jouhandeau est le centre coruscant de sa socialité voluptueuse :

Cependant, je dois bien admettre le miracle, dont je suis l'auteur. Mon amour a été si fort, si entier, si absolu, si pur, qu'après m'avoir détaché de tous et de moi pour m'attacher à un seul, il a détaché aussi de tout et de soi-même son objet pour l'attacher à moi seul⁸⁷.

En tant qu'il est l'auteur de ce « miracle », Jouhandeau dicte, par le tempo de l'écriture, un rythme unique sur lequel pulsent tant l'amour que le sacré. La plume en est le guide : « Est-ce parce que mon langage est pur et absolu ? Je ne sais plus parfois si je parle à mon ami ou à mon Dieu, si j'aime ou si je prie⁸⁸ ». Ainsi, langage, désir et sacré sont tous trois confondus dans l'imaginaire du narrateur. Ils incarnent la réalité subjective d'un dévot styliste et amoureux qui déroule le fil de la *Chronique*. À la suite de Gaulmier, je peux déclarer que, « pour Jouhandeau, le spirituel n'est pas une pâle émanation du sensible, mais tout au contraire, la Réalité par excellence⁸⁹ ». Le présent du spirituel jouhandélien libère J. St. et le narrateur des contingences et de la concupiscence pour d'autres hommes⁹⁰. Or, afin de consacrer véritablement la pureté de leur union, J. St. doit mourir. Sa disparition est l'aboutissement de la mécanique amoureuse chez Jouhandeau : « Ô l'indicible familiarité avec la mort, qui n'est permise qu'à l'extrémité de la Passion⁹¹ ! ». Éros et Thanatos entremêlés sont pour lui le terme de toute passion. Dans la mort, l'amour devient éternel, pur, car retranché *définitivement* de la sphère objective. L'amant doit donc être exécuté. Dans le monde profane, où Jouhandeau est dépossédé des pouvoirs de la plume, il nécessite un

⁸⁷ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁹ Jean Gaulmier, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁰ « On s'est retranché dans un abîme : Ô toi, qui as la puissance de jeter pour moi l'interdit sur l'Univers, sur tous les corps et tous les visages, toi qui as fait je ne sais quel signe sur chacun de mes sens et ils sont fermés à tout ce qui n'est pas "toi". Une voix diabolique murmure : "Jusqu'à ce que tu l'aies dévoré". Ce n'est pas vrai. » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 23-24.) On notera, en guise d'annonce, le ton donné par les deux dernières phrases à cette déclaration.

⁹¹ *Ibid.*, p. 44. Le Père N. le reproche plus tard à Marcel : « [V]ous pensez que la pureté est la mort » (*Ibid.*, p. 134.)

adjuvant. Cette main doit se charger d'accomplir l'acte réel, qui est le meurtre, tandis que l'écrivain se cantonne à la seule activité qu'il se reconnaît qui est du ressort de l'imaginaire. Pour être symbolisé, le trépas de J. St. doit être orchestré, organisé rituellement dans l'espace objectif. Un sacrifice est donc requis, sacrifice qui est toujours théâtralisation du meurtre. Rejeté du monde et de Jouhandeau, l'amant atteindra le statut d'immortel objet de désir. Pour cela, la communauté des amants doit s'ouvrir.

C'est sa femme, Élise, qui est investie, à son insu, de cette terrible mission. Jouhandeau en fait même l'aveu : « Mais quel est le rôle d'Élise dans ce drame⁹² ? » L'époux a pourtant bien son idée sur la question. Tiers extérieur à la sphère d'amour entre J. St. et Jouhandeau, Élise appartient à un autre sacré qui est celui du mariage catholique. Pour deux motifs particuliers, à mon avis, elle se voit attribuée la place de la sacrificatrice : tout d'abord, elle représente le dernier lien d'un Marcel amoureux avec l'Église. Dans la compagnie du Père N., elle figure l'attache que son mari conserve, malgré lui, avec le Dieu catholique⁹³. Par ailleurs, sans cesse Élise cherche à ramener son époux sur le « droit chemin », c'est-à-dire la voie hétérosexuelle. Elle fait barrage en permanence à son désir⁹⁴. Sa place est donc toute trouvée : encore une fois, la femme viendra couper la passion du mari, mais d'une manière des plus authentiques, c'est-à-dire par le sacrifice qui retranche littéralement ses officiants du monde. Et si, pour Jouhandeau, son mariage est l'Enfer, je n'oublie pas que la réalité infernale est toujours séparée du monde des vivants⁹⁵. D'autant plus que Jouhandeau y a élu consciemment domicile, en préférant le péché, qui consiste à aimer les hommes, à tout autre vertu. C'est une dimension impure mais sacrée. Le plan spirituel du mariage et celui de la volupté, Jouhandeau les fait se superposer dans la sphère personnelle du rite. Tripartite est la socialité qu'il élabore dans *Chronique d'une passion* : il ouvre la communauté des amants à

⁹² *Ibid.*, p. 47.

⁹³ « [P]arce que je m'avise d'avoir un ami, comme elle a un ami, d'avoir un fils comme elle a un Père, on se souvient que j'existe, pour m'en séparer. Élise, qui se soucie autant de moi que d'un étranger, depuis qu'elle a fait connaissance de Dieu, et ses Moines mêmes, qui m'ont pris ma femme, se liguent avec elle au moins pour m'interdire de le voir » (*Ibid.*, p. 150.)

⁹⁴ Élise s'écrie devant son confesseur au sujet des amours homosexuels de Marcel : « Mais, mon Père, si je n'étais pas là, ce serait la cour de Socrate autour de lui. » (*Ibid.*, p. 136.)

⁹⁵ « De l'Enfer du mariage à l'Enfer tout court, il n'y aurait donc pas même un pas. » (*Ibid.*, p. 198.)

la communauté maritale pour fonder, à travers l'une et l'autre, la communauté sacrificielle. De cette façon, le drame peut trouver son dénouement.

La dialectique J. St. et Élise prend la forme du couple du souverain et du bourreau analysé par Caillois⁹⁶. Antagonistes et complémentaires, le monarque et l'exécuteur polarisent la société en représentant ses deux extrêmes qui lui sont foncièrement hétérogènes, les deux faces d'une même puissance agissante : le sacré. Leur rapprochement est le gage de sa valeur active de séparation. En effet, Élise devient nécessaire à la majesté de l'amant. En tant que bourreau, elle est « ce comble vivant de l'abjection [et], en même temps, la condition et le soutien de toute grandeur, de tout pouvoir, de toute subordination⁹⁷ ». Abjecte, elle ne l'est pourtant qu'en raison de sa fonction — apparemment — perturbatrice du schéma amoureux de Jouhandeau. Les natures sacrées de J. St. et Élise sont interdépendantes. La société originellement close des amants, par ce rapprochement, peut être sanctifiée pour le sujet de l'écriture. Mais, dans cette opération, Jouhandeau se voit mis lui-même à l'écart du rituel qu'il conduit par la plume⁹⁸. Dès lors, les premiers signes de son rejet (volontaire ?) de la socialité amoureuse sont portés aux yeux du lecteur.

Comme le jeune peintre a été inspiré par l'écriture de Marcel pour créer le tableau, Élise est investie par son mari d'un funeste sacerdoce, une volonté de meurtre impitoyable. Sacrée dans la sphère de l'imaginaire, elle est finalement dominée par elle. En tant que personnage, Jouhandeau en fait sa chose et la manipule telle une marionnette dont il tirerait les ficelles. Certes, c'est d'abord un coup de téléphone anonyme au domicile conjugal qui déclenche la fureur de sa femme. Mais, alors qu'elle harcèle son mari de questions, Jouhandeau livre J. St. à sa vindicte par les mots fatals d'un « je l'aime⁹⁹ ». Par le langage, qui est son instrument, le

⁹⁶ Roger Caillois, « Sociologie du bourreau » (1943), *Instincts et société*, Paris, Denoël, 1964, p. 11-34.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁸ À l'heure du rituel, Jouhandeau se sent exclu du couple formé par sa femme et son amant dans le sacrifice : « De plus en plus étroite, une intimité de rapace, dont elle affectait de me bannir s'établissait, se refermait sous mes yeux entre Elle et Lui : le plus passionné, le plus exclusif des couples : c'était le leur. Le plus irrévocable des mariages, c'était entre eux qu'il se scellait, dans le sang et les larmes devant moi » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 159.)

⁹⁹ Marcel déclare à sa femme : « "Eh bien ! oui, c'est vrai, il y a cette grande famille des Monstres, à laquelle j'appartenais, mais, cela t'étonnera peut-être, je ne trouve plus trace de mal ni rien

narrateur enclenche la mécanique sacrificielle. Au comble de la colère, Élise qualifie de ces mots « l'Idée fixe » qui la tenaille : ce « qui m'est *imposée* [...] ce qui est sûr, c'est que je ne m'y déroberai pas [...] Devoir ? ce n'est pas un devoir, c'est pire, c'est mieux [...] une *sommation* répétée et irrésistible¹⁰⁰ ». Contrairement à ce qu'elle pense, sa vocation tragique ne lui vient pas de son Dieu catholique, mais plutôt de la divinité qui orchestre la *Chronique* : Jouhandeau. La stratégie de l'auteur se dévoile progressivement : il a ouvert la voie au meurtre rituel par l'acte d'énonciation et y a reconduit tous les gestes de ses personnages. Avec le couple J. St. et Élise, l'amant et la femme, le souverain dans la passion et la meurtrière de l'amour, il ne cherche pas tant à communier qu'à se séparer d'eux. Si Jouhandeau ordonne la mise en place du sacrifice par la parole, il est en définitive un sacrificateur armé de sa plume. Il est prêtre, indéniablement, et ce drame dont l'issue est une mise à mort rituelle authentifie le sacerdoce dont il se sait le dépositaire depuis les commencements¹⁰¹. Un sacerdoce, donc, qui accentue toujours plus sa désunion d'avec le monde.

L'assomption du poète dos au mur

Harcamone, Genet travaille à le rendre *sacer* au fil des pages du *Miracle de la rose*. Hétérogène à la communauté de la vie en liberté et aux socialités de Fontevault, l'assassin est préparé pour son exécution. Pourtant, sur le seuil du sacrifice, les stigmates de la trahison sont dévoilés, révélant non un objectif de communion véritable avec l'autre, mais le désir de séparation absolue pour celui qui orchestre le cérémonial par la plume. En isolant

d'impur dans ce que j'éprouve, depuis que je connais J. St., parce que je l'aime". Alors, c'est juste à ce moment qu'elle s'est dressée, comme toute une autre, comme une, dix, cent, mille Furies exaspérées : "Ce que je voulais savoir, s'écrie-t-elle, *maintenant je le sais et je le sais de ta bouche*, ce qui existe entre vous, *c'est la passion*. Eh bien ! il est condamné et c'est toi-même qui vient de le condamner à mort. De ce pas, je vais chez lui et je le tuerai." » (*Ibid.*, p. 155. Je souligne.)

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 169. Je souligne.

¹⁰¹ Jouhandeau n'a-t-il pas déclaré dans son *Essai sur moi-même* : « Quelques êtres naissent prêtres. Ils sont tentés d'entrer dans les Ordres... Plusieurs s'y engagent, d'autres s'y dérobent, mais ceux qui s'y dérobent n'en sont pas moins prêtres, n'en sont que davantage prêtres, quoi qu'ils fassent... Sans cesse ils entendent autour de leur être une parole qui les préserve, qui les réserve, qui les sépare, qui les sacre et les consacre à part. » (Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, Paris, Gallimard, 1947, p. 58.)

Harcamone, l'auteur cherche avant tout à s'isoler lui-même. Albert Dichy a fort bien remarqué la volonté d'exclusion de l'auteur de Mettray : « Genet parle toujours de l'autre côté d'un mur, toujours séparé de celui à qui il s'adresse : comme si cette séparation était l'espace même de sa parole¹⁰² ». La prison est donc au cœur de l'acte de parole, parole qui s'évertue à isoler son énonciateur. La prison est le reflet de sa condition ; mieux, il la porte en lui¹⁰³. L'espace de la prison symbolique est redoublé par la place réelle du sujet écrivant : c'est, en effet, depuis la « cellule de punition où [il a] commencé la rédaction de ce récit¹⁰⁴ » que Genet se présente au lecteur. Adossé au mur de sa cellule, isolé par rapport aux autres, il peut écrire et organiser la mise à mort sacrificielle de sa victime. Dès lors, il rappelle tout au long du récit l'adéquation entre l'emprisonnement et la mort (sociale). La voiture qui l'amène à la Centrale est pareille à un « cercueil vertical¹⁰⁵ ». Dans une chanson entonnée par les détenus, Fontevault rime avec « [c]e qui veut dire tombeau¹⁰⁶ ». Par de telles images, Genet signifie continuellement, pour l'amant et pour lui, l'idée d'une « mort au monde » impliquée par toute exclusion. Le souci d'être mis à l'écart vise à égaliser, en quelque sorte, le principe de suprême division que le meurtre peut conférer¹⁰⁷.

L'assassin incarne l'isolement absolu dont chaque détenu fait l'expérience, à un degré inférieur. Isolement qui est contre-nature au lien, comme le souligne Sartre : « [L]a société mythique que Genet a édiflée s'effondre à vue d'œil : ce n'est même pas une solitude en "commun", c'est une juxtaposition de solitudes individuelles¹⁰⁸ ». L'idéal communautaire ne peut exister au sein d'un espace carcéral où les désirs de chacun sont tournés vers l'extérieur.

¹⁰² Albert Dichy, « Jean Genet : La prison imaginaire », *Le Magazine Littéraire*, no. 247, novembre 1987, p. 41.

¹⁰³ « Les objets d'ici, usés par mes yeux, sont restés d'une pâleur débile. Ils ne m'indiquent plus la prison, puisque la prison est en moi-même, composée des cellules de mes tissus. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 43.)

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁷ Genet le déclare ouvertement, dans sa biographie (très) fictionnelle, *Journal du voleur* : « [T]oujours je demeurais hanté par l'idée d'un meurtre qui, irrémédiablement, me retrancherait de votre monde. » (Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 113.)

¹⁰⁸ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 138.

La volonté d'en échapper, de s'évader, prime sur la possibilité d'un projet collectif. Même s'il chante les beautés vénéreuses des détenus, Genet ne souscrit pas à la vision d'un *tout* que serait une société permanente dans le crime :

Il m'en coûterait de dire que les hommes sont mes frères. Ce mot m'écœure parce qu'il me rattache aux hommes par un cordon ombilical, il me replonge à l'intérieur d'un ventre. C'est par la mère que le mot nous lie. C'est à la terre qu'il appartient. J'ai horreur de la fraternité qui établit des contacts de peau à peau, mais je veux dire « mes frères » en pensant aux colons¹⁰⁹.

Il témoigne de son aversion pour un rapport originaire aux autres, pour un « cordon ombilical » qui viserait à le nouer à une communauté¹¹⁰. À l'instar de sa victime, Genet se construit lui-même, et doublement, *sacer* ; il est en marge du monde car il en est exclu, autant par le crime, que par le refus de toute société, incluant celle des autres prisonniers. L'idéal communiel du sacrifice, il le retourne comme un gant après s'être construit à partir de lui.

Le trépas d'Harcamone paraît loin de la description d'une sordide exécution pénale : il s'agit plutôt d'un rêve, infusé par un vocabulaire et des images merveilleux. Le prodige se transmue en une construction littéraire, mais, afin d'y pénétrer, il s'agit encore une fois d'ouvrir une porte¹¹¹ :

On ouvrit la porte d'Harcamone. Il dormait, couché sur le dos. Quatre hommes pénétrèrent d'abord dans son rêve, puis il s'éveilla. Sans se lever, sans même soulever son torse, il tourna la tête vers la porte. Il vit les hommes noirs et comprit aussitôt, mais il se rendit très vite compte également qu'il ne fallait pas briser ou détruire cet état de rêve dont il n'était pas encore dépêtré, afin de mourir endormi. Il décida d'entretenir le rêve¹¹².

¹⁰⁹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁰ « La solitude de Genet exclut la communauté, le religieux (au sens aussi où le "cordon ombilical" *relie*) mais elle n'exclut pas la rencontre, le heurt déchirant et dissolvant du sacré » (François Bizet, *op. cit.*, p. 400.)

¹¹¹ En ce sens, Éric Marty a raison de souligner que « [c]'est évidemment la rose qui est ici la structure symbolique où toutes ces figures viennent se rejoindre, et c'est bien le "roman de la rose" que raconte l'histoire d'Harcamone où cœur, guillotine, labyrinthe, miracle, jardin, sexe, produisent un ésotérisme vertigineux » (Éric Marty, *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006. p. 94.)

¹¹² Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 364.

Si Genet montre l'assassin résolu à vivre son exécution publique tourné vers son intériorité, ce n'est pas tant parce que Harcamone redoute la morsure de la guillotine, que la décapitation ne peut se transmuier en une mise à mort rituelle, en un sacrifice qui doit magnifier et clore dans le même temps la liturgie amoureuse, qu'à la condition d'être réalisée dans l'espace sacré du poème. Genet a fait entrer Harcamone par la porte de l'écriture, celui-ci ne peut en sortir, les deux pieds devant, que lors d'une énième scène fantasmée. Et si le sacré repose sur le principe d'univers séparés, alors il y est forcément question de passages, de portes à franchir. L'ultime seuil qu'est le rêve d'Harcamone, tissé par Genet, est emblématique de la prolifération au sein du roman des voies de traverse entre réalité et imaginaire. Sur le théâtre de la représentation onirique, le juge et l'avocat, l'aumônier et le bourreau (la religion et la mort), gravissent le corps de l'assassin qui a pris des dimensions titanesques et finissent au bout de leur ascension par entrer en lui¹¹³. Au terme de leurs déambulations dans ses entrailles fantastiques, dignes d'un dédale cauchemardesque, ils débouchent sur la chambre du cœur qui cache une rose colossale :

Mais à peine l'un des quatre eut-il pensé qu'ils n'étaient pas au cœur du cœur, qu'une porte s'ouvrit d'elle-même, et nous nous trouvâmes en face d'une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté. — La Rose Mystique, murmura l'aumônier. Les quatre hommes furent atterrés par la splendeur. Les rayons de la rose les éblouirent d'abord, mais ils se ressaisirent vite car de telles gens ne se laissent jamais aller au manque de respect... Revenus de leur émoi, ils se précipitèrent, écartant et froissant, avec les mains ivres, les pétales, comme un satyre sevré d'amour écarte les jupons d'une fille. L'ivresse de la profanation les tenait. Ils arrivèrent les tempes battantes, la sueur au front, au cœur de la rose : c'était une sorte de puits ténébreux. Tout au bord de ce trou noir et profond comme un œil, ils se penchèrent et l'on ne sait quel vertige les prit. Ils firent tous les quatre les gestes de gens qui perdent l'équilibre, et ils tombèrent dans ce regard profond. J'entendis le pas des chevaux qui ramenaient le fourgon pour conduire le supplicié dans le petit cimetière¹¹⁴.

Derrière Harcamone, derrière ce miracle de la prison dont le cœur s'est transmué en rose, se révèle le vide. Le miracle est encore un échec. Chez Genet, les prodiges sont flous,

¹¹³ Sur le modèle du *Pantagruel* de Rabelais, Genet fait d'Harcamone le réceptacle d'un miracle, non pas religieux, mais fantastique. Or, tandis que Pantagruel naît par l'oreille senestre de sa mère, ce sont les auxiliaires de la mort qui pénètrent Harcamone par sa bouche et son oreille : à la mise au monde rabelaisienne s'oppose la mise à mort genettienne.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 369. Je souligne.

imprévisibles, mouvants, « l'écriture [en] dispose l'implacable miroitement¹¹⁵ », comme le souligne Anne Élane Cliche. Le narrateur se met lui-même en scène aux côtés des quatre fonctionnaires par ce « nous nous trouvâmes ». Il entend ainsi défendre sa place au sein du rituel imaginaire : celle du sacrificateur. En un sens, il est pareil au meurtrier qu'il a traqué au fil des pages. Par le sang, « il ne retire pas seulement la vie à sa victime, il se retranche lui-même de notre monde¹¹⁶ ». Genet se détache de la réalité objective. Pourtant, il ne peut regagner la sphère sacrée de l'amour : la victime est détruite. Elle est même profanée par ses auxiliaires symboliques que sont les exécuteurs, c'est-à-dire que sa dépouille est rendue au monde profane qu'il rejette. Genet a hissé le condamné dans l'espace sacré de l'écriture pour le mettre à mort et que, selon le principe du cérémonial, il se trouve à son tour sacralisé et séparé, ce qui revient au même.

Malgré la disparition d'Harcamone, le présent n'est pas vidé de ses puissances poétiques. Le sacré de la lettre nimbe encore la Centrale. En témoigne, au lendemain de l'exécution, le nom de Lou-du-Point-du-Jour dressant une barrière infranchissable autour de son détenteur. Mais si l'idole a péri, qui reste dépositaire des énergies sacrées ? Genet, forcément. Il se trouve isolé dans un imaginaire où la Centrale est réinvestie des forces bénies de Mettray. Ainsi est rendu possible l'éclosion de son miracle, forcément incertain et changeant. Miracle qui en apparence est celui de l'amour, mais qui se veut en définitive celui d'une écriture de l'isolement. Genet doit être dans l'entre-deux de ces mondes séparés. Il fait écho en cela à l'une des qualités du sacrificateur définies par Hubert et Mauss : « Il est l'agent visible de la consécration dans le sacrifice ; en somme, il est sur le seuil du monde sacré et du monde profane et il les représente simultanément. Ils se rejoignent en lui¹¹⁷ ». Il y a donc le monde objectif et l'univers subjectif de la passion, mais Genet, en endossant le manteau du sacrificateur, se résout à n'appartenir entièrement à aucun d'entre eux. « L'œuvre flambe et son modèle meurt¹¹⁸ » dit-il au sujet d'un autre voyou, Bulkaen. Cette phrase, pourtant, semble encore mieux orner le cas d'Harcamone, qui est le but ultime et avoué du livre. Dans

¹¹⁵ Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁶ Claude Bonnefoy, *Jean Genet*, Paris, Éditions Universitaires, 1965, p. 68.

¹¹⁷ Henri Hubert et Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 269.

l'exécution du modèle qu'est l'assassin, le texte du *Miracle de la rose* scintille. N'est-ce pas là finalement le désir profond du narrateur ? Que l'œuvre, où il a élu ses quartiers, étincelle tel un brasier se consumant perpétuellement par les forces poétiques ? Genet se reconnaît par son livre et, à son image, s'embrase loin de tous les hommes.

Ce qui est resté d'un Prélat lacéré

Le narrateur de *Chronique d'une passion* ouvre la communauté des amants à une communauté tragique et sacrificielle. Il peut ainsi réaliser son souhait d'un pur amour séparateur. J. St. a été isolé du monde et, avec Élise, ils se tiennent au sein de l'imaginaire sacré de Jouhandeau. Tous les actants du drame rituel sont désormais en place. Seul le Père N est convié de l'extérieur. Sa proximité avec le spirituel en tant qu'homme d'église justifie sans doute sa présence. En vertu de son sacerdoce, il échappe à la contagion sacrée qui est à son paroxysme dans la maison conjugale. Appelé pour raisonner la sacrificatrice, « [l]ui seul est venu, sans craindre aucune souillure et que le sang pût rougir sa robe¹¹⁹ ». Ceci correspond aux attributs particuliers du prêtre, selon Hubert et Mauss : le prêtre est investi de fonctions sacrales qui le prémunissent de la puissance corrosive dégagée par le rituel. À la suite des révélations de son mari, Élise, furieuse, se munit d'un couteau et, échappant à la vigilance de ce dernier, part à la rencontre de sa victime. Pourtant, par un appel aux parents de J. St., Marcel parvient à le faire fuir de sa mansarde. Sa proie lui étant dérobée, Élise revient bredouille dans le domicile conjugal. Toujours habitée par son « Idée fixe », elle déchaîne sa rage contre le portrait réalisé par J. St., représentant Marcel en Prélat, le lacérant de part en part. Pour résumer le dénouement du rite, je laisse la parole à Jouhandeau lui-même qui a ces phrases révélatrices lorsqu'il écrit à J. St. :

S'il fallait que quelque chose ou quelqu'un pérît, à ce sacrifice tu dois d'avoir échappé à la Prêtresse qui avait mission de t'immoler. Comme les dieux substituaient autrefois des animaux ou des fantômes à ceux, dont ils exigeaient le dernier supplice, sans laisser de les disputer à la fin victorieusement à la mort, ils ont suscité cette Figure, la mienne et ton œuvre et en elle nous avons péri pour la forme ensemble tous les deux. Était-elle notre Double commun ou notre Démon

¹¹⁹ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 189.

particulier ? C'est elle qui a été poignardée, lacérée, anéantie à ta place, parce qu'il fallait qu'il y eût de toi et de moi dans ce simulacre d'oblation et, grâce au truchement de l'effigie, nous avons l'un et l'autre échappé par miracle et sans effusion de sang ni de honte à la colère du Dieu Jaloux. Quelle tendre attention et en même temps quelle rigueur de la part de l'Éternel ! Mais, tout détruit, avec quel surcroît de vie le *Prélat* se réveille et brûle dans mon âme et dans ma chair même, dans mon Regard¹²⁰.

Comme une offrande, non de lait ou de sang, mais de pigments, la peinture s'est substituée à la chair de J. St. sous la lame d'Élise. Si le meurtre réel n'a pas eu lieu, il l'a été symboliquement par la destruction du lien d'amour que figurait le Prélat. Ne reste alors qu'une image, une représentation éclatante dans l'imaginaire du narrateur. S'il est le bourreau qui conduit la main d'Élise, Jouhandeau est aussi le réel souverain de ce drame rituel. En effet, J. St. est à l'origine du tableau, il a déposé en lui la première trace sacrée, trace qu'il a lui-même reçu des livres de Jouhandeau. Par ce lien, le narrateur a donc sacralisé son amant, lui a insufflé les forces poétiques pour mieux en auréoler sa peinture. Tout au long du récit, le statut de la victime paraît indécidable entre le jeune peintre et sa création, et ce n'est pas sans raison : le premier n'est que la voie d'accès au second. La mécanique du sacrifice est finalement accomplie selon les vœux du narrateur. Toutefois, cette immolation correspond au principe métonymique, que René Girard a longuement analysé comme une « substitution sacrificielle¹²¹ ». Par le principe métonymique, le tout est sauvé dans la destruction de la partie qu'est le double mimétique. Or, le portrait représente Jouhandeau. Cela voudrait-il dire qu'il est lui-aussi sacrifié dans le rite qu'il a élaboré ? En un certain sens oui car, par l'immolation de son image, Jouhandeau ressort résolument séparé du monde social et de la sphère de l'amour, définitivement *sacer* dans l'alcôve intime de l'écriture. Le tableau qui figure Jouhandeau est, à la condition de lui ressembler, le moyen par lequel ce dernier accède au sacré. Comme reflet et miroir, le Prélat authentifie celui qu'il représente, manifeste son essence car, comme dit le narrateur à son amant, « il est peut-être mon Âme, qui te doit ce

¹²⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹²¹ « [L]e principe de la substitution sacrificielle est fondé sur la ressemblance entre les victimes actuelles et les victimes potentielles » (René Girard, *op. cit.*, p. 22.) Une autre occurrence du paradigme girardien de la violence mimétique est lisible lorsque, pour calmer l'ire de sa femme jalouse, Jouhandeau lui lit un passage de l'Évangile où est écrit : « Il est bon pour tout le peuple qu'un homme périsse. » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 180.)

qu'il lui manquait d'apparence pour être visible¹²² ». En ce sens, la série de rêves prophétiques, dans le roman, est un incontestable témoignage du lien sacrificiel qui unit Jouhandeau à son portrait. Deux premières visions assaillent le narrateur, deux scènes où, aux côtés de J. St., est célébrée leur union sous la forme d'un mariage ou d'une déambulation le long de ruines mythiques. Le troisième fantasme nocturne, bien plus amplement décrit, a pour sa part une résonance proprement annonciatrice. J. St. ayant disparu, Jouhandeau s'y voit porté par la foule aux côtés de son portrait, acclamé comme détesté. Le réveil vient rompre le charme de sa propre contemplation : « [A]vant d'avoir pu assister à la mise au pilori de mon portrait ou à ma propre apothéose¹²³ ». Il s'agit bien d'une exécution en effigie, où la mise à mort symbolique de la peinture se substitue à celle du sujet. Cette pratique, qui remonte à la fin du Moyen Âge, s'appliquait aux criminels dont le corps se trouvait hors de l'atteinte de l'appareil judiciaire, enfui, exilé ou déjà mort. Par contumace, le fautif était donc exécuté dans une mise en scène attestant du lien essentiel entre une personne réelle et son image. À l'issue du sacrifice qui réalise le songe, le narrateur se reconnaît indubitablement dans son double mimétique. La peinture est donc bien achevée par sa destruction¹²⁴. Incarnée désormais dans l'imaginaire du narrateur, elle ne masque plus un secret mais lui livre la clé de sa véritable nature, c'est-à-dire la qualité qui est la sienne dans l'autre monde (l'imaginaire ?) : damné certes, mais, tels Marie Tudor ou le Père Gratien avec lesquels il rêve d'une parenté picturale, hissé au rang du meurtrier auguste et solitaire dans son désir¹²⁵. Se révèle dans l'image désormais fantasmée son moi sacré. Par ces comparaisons, Jouhandeau se présente donc bien comme le véritable sacrificateur et souverain de toute l'opération rituelle.

¹²² *Ibid.*, p. 109.

¹²³ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁴ Ainsi s'exprime Jean P., un ami de Marcel venu lui rendre visite : « J'aimais bien ton portrait par J. St., mais permets-moi de le préférer pour toi retouché par Élise dont le geste l'achève. » (*Ibid.*, p. 220.)

¹²⁵ « [L]e Père Jérôme Gratien de la Mère de Dieu, à la fin de sa vie et de son interminable promenade, un moment assis au bord de la route, assassin merveilleux, dut te ressembler [s'adressant au tableau]. La Marie Tudor d'Antonio Moro, sa contemporaine, présente seule une tonalité comparable, assemble les mêmes couleurs, jusqu'aux mêmes nuances, la même dignité de l'attitude et la même étrangeté sacrée et princière des accessoires, une sorte de parallélisme aussi entre la barbarie mystique des deux physionomies et des deux caractères, si bien que le portrait de la Sanglante qui tint si longtemps au coin de mon feu, boulevard de Grenelle, la place d'Hélène, me semble offrir le seul digne pendant que je connaisse au *Prélat* de J. St. » (*Ibid.*, p. 222-223.)

À la fois monarque et bourreau, au sens de Caillois, il se trouve au bout de la chaîne métonymique : J. St. est sacré afin de sanctifier le portrait qui, une fois sacrifié, sacre le narrateur lui-même. Le tout du sujet Jouhandeau est sauvegardé au détriment de ces parties, ces restes, que sont la peinture et l'amant. Il a endossé tous les rôles, par le jeu spéculaire des substitutions métonymiques, afin de bénéficier du principe sacralisant du rituel et de s'enfermer définitivement dans son monde subjectif qu'est l'écriture. Dès lors, le tableau disparu, la passion s'évide progressivement. Elle n'a plus de raison d'être.

Qu'en est-il de la sortie du rituel pour ses actants, manipulés bien malgré-eux ? Élise est, tout d'abord, insensible aux remarques et aux supplications du prêtre et de son mari, mais, une fois le portrait lacéré, elle se laisse convaincre à force de négociations. Ainsi, au contraire de ce qu'affirme le narrateur dans un premier temps, l'immolation du Prélat a pleinement réalisé le principe sacrificiel : « Pour autant, [Élise] n'a pas renoncé à tuer aussi l'auteur [de la peinture, J. St.]. Le sacrifice de l'effigie, d'une "Image", si unique et précieuse qu'elle fût, n'a pas suffi à sa colère¹²⁶ ». Élise baisse donc sa garde et le Père N. lui subtilise la lame dont elle s'était armée pour tuer J. St. Le prêtre l'extirpe du sacré jouhandélien. Initié aux choses rituelles, il semble disposer de ce pouvoir de contagion profane décrit par Giorgio Agamben, à savoir « un toucher qui désenchante et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié¹²⁷ ». Il est investi d'une qualité « profanatrice », c'est-à-dire de rendre à la communauté l'élément qui en a été séparé par la liturgie sacrée. Élise qui, jusqu'alors, se sentait « coupée de l'Arbre des Vivants, comme une branche maudite, séparée de tout¹²⁸ », peut regagner progressivement la sphère de la socialité. C'est encore le Père N. qui paraît dérober J. St. au plan sacré quand il fait promettre à Jouhandeau de ne le revoir sous aucun prétexte. Il faut donc que le narrateur redouble par les mots la perte de son amant. Seule sa parole peut clore le drame rituel. Belle ironie, le prêtre catholique, appartenant à cette religion

¹²⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁷ Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005, p. 97.

¹²⁸ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 168. Élise quitte ainsi le plan d'Apocalypse où le sacrifice lui avait fait élire domicile : « [D]ans l'Apocalypse au contraire qui représente à la fois ce qui se passe dans la réalité et ce qui se passe dans le cerveau du Prophète, le plan divin coupe le plan naturel » (*Ibid.*, p. 171.) Les mondes sacré et profane sont rassemblés, *coupés* et couplés à l'heure du meurtre rituel. À cette embranchement s'arrime la sacrificatrice, dans cet espace interstitiel qui tient tant à la réalité qu'à l'imaginaire d'un Prophète (Jouhandeau, indéniablement).

de laquelle Jouhandeau, prêtre à sa manière, se déclare séparé tout au long du roman, ramène les protagonistes au réel. Face-à-face de Caïn et Abel en soutane : Jouhandeau le sacrificateur piège ses personnages dans la toile imaginaire du rituel tandis que le Père N. les en délie. Élise, J. St. et le confesseur réintègrent l'univers des encensoirs, du rituel de la messe, tandis que le narrateur reste seul dans son temple païen où dieux, héros et monstres de tous les panthéons se côtoient. La dernière missive du jeune peintre illustre cette nouvelle configuration :

En toute sincérité, écrit-il, j'aime toujours mieux ce qui est justifié et malgré toute leur injustice dans la forme à mon égard, le Père et son mépris, Élise et sa haine m'atteignent, me touchent, émeuvent en moi ce qu'il y a encore de sensible à la vérité plus que toi, parce qu'ils se déplacent dans la réalité avec moi, sur le même plan que moi, quand toi, tu chemines dans le rêve, dans l'irréel, dans une espèce de Ciel ou d'Enfer, je ne sais où ? où je n'ai pas accès, où il n'y a pas de danger que je m'établisse, même avec toi longtemps, si je m'y suis laissé un instant séduire, égaré par tes charmes¹²⁹.

En résumé, toute l'entreprise repose sur une tentative de singularisation du sujet par l'entremise d'une communauté qui *inclus* pour mieux *exclure*. Il me paraît opportun de citer, à ce moment de la réflexion, une formule de Henri Rode, relative au trio que Jouhandeau menait à Paris avec les sœurs Pincengrain, inventant « un ascétisme nouveau, comme une mise en scène, où il s'exalterait et les exalterait autour de son visage dans leur univers étroit¹³⁰ ». En effet, Jouhandeau, aimé tendrement par la sororité Pincengrain, quitte son Guéret natal, pour rejoindre la capitale. Il est alors régulièrement invité dans l'appartement que les sœurs partagent, où il est vénéré comme une idole. De tout temps, semble-t-il, Jouhandeau a dressé un théâtre tragique pour mieux glorifier son moi. À l'instar de son épouse, il peut dire qu'il n'appartient désormais ni à l'Église, ni à l'Ordre surnaturel, encore moins au monde des lois et des morales trop humaines : il s'est isolé irréductiblement¹³¹.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 216-217.

¹³⁰ Henri Rode, *op. cit.*, p. 32. En souvenir des sentiments des sœurs Pincengrain à son égard, ces « Pauvres et Donatrices » qu'Élise dénigre, voici ce que dit le narrateur : « Si déshérités qu'[Élise] les fasse, ils m'ont mieux connu qu'elle et leur délicatesse, leur émotion devant moi, toute brûlante d'une adoration qu'elle me refuse, m'a exalté pour toujours. » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 206.)

¹³¹ À l'aube du sacrifice, Élise déclare : « Ce matin, j'étais peut-être une Sainte, ce soir, je suis presque une criminelle et c'est pareil, une même chose. Le Saint aussi est séparé en effet, mais l'une et

L'amour vécu par Jouhandeau, au lieu d'ouvrir à la totalité du monde, ne se referme que sur la célébration de lui-même. Ainsi que l'a remarqué Maurice Blanchot : « C'est une des ruses de M. Jouhandeau. Ce qui rapproche le monde de nous, c'est ce qui nous en éloigne définitivement¹³² ». Ne reste alors au sujet qu'à habiter son univers, incandescent et damné comme le regard infernal du Prélat qui continue de le hanter.

La liturgie de Genet et de Jouhandeau est celle d'une religion sacrée et amoureuse, dédiée apparemment à la gloire homosexuelle de virils criminels ou de jeunes peintres ravivant la fascination narcissique de l'image. La passion pour l'amant divinisé trouve sa pleine expression dans sa mise à mort. Alors, la communauté des amants est transmuée en une communauté sacrificielle. Pourtant, l'idéal communautaire de ce suprême acte religieux qu'est le sacrifice est perverti : les auteurs ne souscrivent à la communauté que pour se constituer comme exclu. La négation d'autrui est le fil conducteur des œuvres à l'étude. L'amant n'est sacralisé que pour être immolé dans la gloire du sujet écrivain. Ce sacre est rendu possible dans la sphère du langage et de l'imaginaire : plan fantasmatique où Genet et Jouhandeau se tiennent *in fine*, alors que le livre referme ses dernières pages. Le sacrifice pour eux est bien une entreprise symbolique et métonymique, une mécanique de séparation où la partie qu'est autrui est détruite pour sauver le tout qu'est le sujet. Mais, la mécanique s'avère close sur l'extérieure et foncièrement perverse. En ce sens, Genet et Jouhandeau sont les écrivains d'un religieux subverti.

Les communautés de Genet et de Jouhandeau vont à l'encontre du projet d'union de la communication bataillienne. Bataille est d'un jugement implacable mais justifié à l'endroit de Genet. Néanmoins, s'il le fustige au nom d'une souveraineté tronquée et trompeuse, il faudrait alors étendre l'anathème à Jouhandeau. Isolés du profane comme du sacré de la communion, les narrateurs se tiennent en équilibre sur le roc de la solitude. Là se trouve leur puissance qui est de l'ordre de l'imaginaire. Ils semblent imperméables aux attaches et aux

l'autre de ces séparations ne sont pas la même. Moi, je ne fais plus partie de l'Ordre surnaturel, ni de l'Église, je ne fais plus partie de l'humanité » (*Ibid.*, p. 168.)

¹³² Maurice Blanchot, « Chaminadour », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1975 [1943], p. 272.

attaques du monde homogène et de la sphère de l'hétérogène souveraineté dans la communication, qui sont du royaume de l'Autre. Leur culte est celui de la désunion, une *religio* qui va encore plus loin que sa définition originelle. Comme le rappelle Agamben, « *Religio* n'est pas ce qui unit les hommes et les dieux, mais ce qui veille à les maintenir séparés¹³³ ». Alors, le sacrificateur qu'est l'écrivain vise un « Improfanable absolu¹³⁴ », un univers où les limites du monde des hommes et de l'espace subjectif sont désormais infranchissables. Dans ce monde de l'imaginaire, l'autre, l'objet de désir, est dépositaire de leur espoir d'atteindre le sacré, à savoir la complétude de leur être. L'autre est donc voué à être objectalisé en instrument de jouissance qui garantit l'ipséité des sujets de l'écriture.

¹³³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 107.

CHAPITRE 2

DÉSIRER POUR MIEUX RÉGNER

L'être aimé, pour Jouhandeau et Genet, est un objet savamment manipulé. La communauté de la passion ne s'apparente à une société que pour être battue en brèche, délaissée au seul profit du narrateur. Pourtant, si l'on creuse la notion de sacrifice, une perspective nouvelle se dégage : celle de l'Autre comme pivot de l'échange signifiant. À ce sujet, Bataille, une fois encore, est des plus éclairants : « Le sacrifice détruit les liens de la subordination réels d'un objet, il arrache la victime au monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible¹³⁵ ». L'amant qu'est l'objet, chez nos auteurs, est donc désolidarisé du monde de l'utilité homogène par le meurtre rituel dont il est l'offrande. Mais, le « caprice inintelligible » à qui il est rendu, ne serait-ce pas en dernier lieu celui du sujet de l'écriture lui-même, dictant sa volonté par les mots ? Cloîtré dans l'imaginaire, le narrateur réifie l'amant mis à l'écart de toute socialité. Au-delà des simulacres littéraires et des stratégies narratives, son moi demeure toujours premier dans un rapport à l'autre qui semble s'organiser à sens unique. Quel rôle désormais joue l'amant piégé dans la machination textuelle et imaginaire ? Que recherche en lui le sujet de l'écriture ? Comme outil d'analyse sur la position du sujet et son rapport à l'autre, la psychanalyse s'invite donc dans ce mémoire. Pour autant, le recours à la théorie psychanalytique ne prétend pas ouvrir ce travail à la perspective d'une étude clinique des auteurs eux-mêmes. Il s'agit, par contre, de convoquer un ensemble conceptuel afin de circonscrire la place du sujet de l'écriture. Prudence, cependant, car Jouhandeau et Genet sont passés maîtres dans l'art de l'illusion, de l'allusion et de la disparition. Si, outre la logique du retournement, ils construisent, qui plus est, leur rapport à

¹³⁵ Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1974 [1948], p. 59.

l'Autre dans un imaginaire semblable à une forteresse close, alors ils présentent de nombreuses analogies avec le sujet pervers¹³⁶. Convoquer les textes clés du corpus psychanalytique sur ce thème semble donc une voie féconde afin de dégager les enjeux d'une posture perverse pour mon étude.

C'est avec *L'organisation génitale infantile*, parue en 1923, que Freud permet d'étudier l'origine de la structure perverse. Auparavant, il a établi que celle-ci est foncièrement subjective et s'organise sur la scène du fantasme¹³⁷. Dans son texte de 1923, Freud affiche clairement son souhait de clarifier les apports de ses précédents travaux, comme *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *Pulsions et destins des pulsions* ou *Un enfant est battu*, afin de revenir sur ce qui lui paraît le nœud de la question : le primat du phallus dans l'appréhension du sexe de la mère, et ce qui fait suite, à savoir la castration symbolique dont le complexe d'Œdipe constitue le développement et, en partie, l'issue. Pour Freud, il y a une continuité certaine entre la vie sexuelle infantine et la vie sexuelle adulte¹³⁸ : la seconde serait seulement l'expression de la première. Freud décèle qu'il existe, antérieurement au clivage masculin et féminin, une autre séparation entre une voie passive et une voie active. En effet, à cette étape de la construction du moi, seule la possession ou la non-possession du pénis semble retenir l'attention de l'enfant, tant garçon que fille. Ainsi qu'il le déclare : « [U]n seul organe génital, l'organe mâle, joue un rôle. Il n'existe donc pas un primat génital, mais un

¹³⁶ Il convient de souligner ici que je suis résolument hostile à l'idée d'identifier Genet et Jouhandeau, écrivains, comme pervers, si l'on entend par perversion une catégorie morale ou un jugement clinique. Je souhaite plutôt cerner en quoi le sujet, que ces auteurs couchent sur le papier, évolue dans une structure symbolique qui relève de la posture perverse. Qui plus est, Sigmund Freud lui-même, et à une époque nettement défavorable à un sujet comme l'homosexualité, a laissé entendre à plusieurs reprises que la perversion n'est pas une monstruosité, hormis dans de rares cas pathologiques, mais constitue le noyau du fantasme, et de la sexualité en générale. Plus proche de nous, Jacques Lacan rappelle que la perversion, au même titre que la psychose et la névrose, est l'une des trois composantes majeures de toute vie psychique. Ce « mal » est donc largement partagé, et décelable par l'analyse, dans les rouages inconscients du sujet.

¹³⁷ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » (1919), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 219-243.

¹³⁸ « [L]'intérêt pour les organes génitaux et l'activité génitale acquièrent cependant une importance dominante qui ne le cède que peu à celle de la maturité. » (Sigmund Freud, « L'organisation génitale infantile » (1923), *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969 [2009], p. 114.)

primat du *phallus*¹³⁹ ». Prenant exemple sur le petit garçon, il déclare qu'il paraît logique à ce dernier de supposer que tous les êtres vivants, humains et animaux, sont dotés d'un pénis semblable à celui qu'il possède. Cet organe occupe le centre de son existence et aimante son investigation sexuelle. Pourtant, un spectacle bien particulier vient ébranler cette certitude. Face au sexe féminin des petites filles qu'il peut être amené à côtoyer, sa première réaction est le déni :

[Les petits garçons] nient ce manque et croient voir malgré tout un membre ; ils jettent un voile sur la contradiction entre observation et préjugé [...] ils en arrivent lentement à cette conclusion d'une grande portée affective : auparavant, en tout cas, il a bien été là et par la suite il a été enlevé. Le manque de pénis est conçu comme le résultat d'une castration et l'enfant se trouve maintenant en devoir de s'affronter à la relation de la castration à sa propre personne¹⁴⁰.

Dès lors, l'enfant mâle se dit que l'absence de pénis résulte d'une punition, d'un châtement. Pourtant, à cette étape, la mère garde encore le pénis. Pour l'enfant, être femme à ce stade de l'organisation génitale infantile ne suppose pas systématiquement le manque d'organe génital masculin. Ce premier mouvement dans l'analyse du complexe de castration montre que, pour l'enfant, le monde se divise entre les détenteurs d'un pénis entier et les victimes d'un pénis *châtré*¹⁴¹. Ce constat est commun à tous les sujets. Avec *Le fétichisme*, paru en 1927, Freud poursuit sa réflexion et montre comment une déviation au sein de la castration symbolique amène un sujet sur les voies de la perversion. Il pose de prime abord que, chez les fétichistes analysés par le passé, le fétiche n'est pas un ersatz de l'organe génital masculin mais bien plutôt du phallus, c'est-à-dire le signifiant du manque du pénis de la mère. Le phallus symbolique rappelle ce manque tout en l'occultant :

Je vais certainement décevoir en disant que le fétiche est un substitut du pénis. Je m'empresse donc d'ajouter qu'il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis mais d'un certain pénis tout à fait particulier qui a une grande signification pour le début de l'enfance et disparaît ensuite. C'est-à-dire qu'il aurait dû être normalement abandonné mais que le fétiche est justement là pour le garantir contre la disparition. Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴¹ C'est du moins le terme employé par la plupart des traducteurs de Freud.

renoncer. Le processus était donc celui-ci : l'enfant s'était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception : la femme ne possède pas de pénis. Non, ce ne peut être vrai car si la femme est châtrée, une menace pèse sur la possession de son propre pénis à lui, ce contre quoi se hérissent ce morceau de narcissisme dont la Nature prévoyante a justement doté cet organe. C'est d'une panique semblable peut-être que sera pris l'adulte aux cris de : "Le trône et l'autel sont en danger"¹⁴².

L'identification de l'enfant à sa mère repose sur les premiers temps de la vie. En effet, la mère est le premier objet sur lequel le moi vient buter, se reconnaître et se différencier. Elle ouvre la voie à la dialectique structurante du sujet et de l'objet¹⁴³. Par ce rapport, l'enfant s'imagine l'égal de sa mère qui est, à ce titre, pourvue d'un pénis. La mère est le double phallique à l'origine du narcissisme de l'enfant¹⁴⁴. Il me paraît nécessaire de noter ici que l'identification à l'objet est une position courante chez le pervers adulte, comme Freud le montre au sujet du sadique et du masochiste. Par ce renversement, le sujet s'identifie sur la scène imaginaire de son fantasme à son partenaire, il bascule dans cet autre qu'est l'objet¹⁴⁵. Pour autant, le moi n'est jamais oblitéré par cette opération, il occupe toujours la place centrale. Ainsi, pour revenir à la construction du schéma originel pervers, si le sujet ne veut pas être châtré à son tour, il doit conserver intact le phallus de la mère. Il y a démenti, ce que Freud nomme la « *Verleugnung*¹⁴⁶ ». Le démenti de l'enfant recèle une dimension duelle : il

¹⁴² Sigmund Freud, « Le fétichisme » (1927), *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969 [2009], p. 133-134.

¹⁴³ C'est « [u]ne première opposition avec le choix d'objet qui, en effet, présuppose sujet et objet. » (Sigmund Freud, « L'organisation génitale infantile », *op. cit.*, p. 116.)

¹⁴⁴ Dans le cas d'un jeune garçon homosexuel, cette identification mimétique est redoublée. Le sujet homosexuel « refoule l'amour pour la mère en, se mettant à la place de celle-ci, en s'identifiant avec la mère et en prenant sa propre personne pour le modèle à la ressemblance duquel il élira ses nouveaux objets d'amour. Il est ainsi devenu homosexuel ; à vrai dire il a glissé en arrière dans l'autoérotisme, étant donné que les garçons que l'adolescent aime maintenant ne sont que des personnes substitutives et des renouvellements de sa propre personne enfantine qu'il aime comme sa mère l'a aimé enfant. Nous dirons qu'il trouve ses objets d'amour sur la voie du *narcissisme* » (Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1910], p. 47-48.)

¹⁴⁵ « [O]n jouit soi-même masochiquement dans l'identification avec l'objet souffrant » (Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), *Métapsychologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 18.) Ce à quoi Hervé Castanet souscrit : « Ces deux remarques : régression à l'organisation narcissique du moi et identification à l'autre sujet (partenaire), constituent les balises indispensables pour s'orienter dans le fantasme du sujet en tant qu'il est le soutien de son désir pervers. » (Hervé Castanet, *La perversion*, Paris, Economica-Anthropos, 2012 [1999], p. 23.)

¹⁴⁶ Sigmund Freud, « Le fétichisme », *op. cit.*, p. 134.

est reconnaissance de la castration maternelle tout comme il en marque le refus. Freud le souligne explicitement :

Il n'est pas juste de dire que l'enfant ayant observé une femme a sauvé, sans la modifier, sa croyance que la femme a un phallus. Il a conservé cette croyance mais il l'a aussi abandonnée ; dans le conflit entre le poids de la perception non souhaitée et la force du contre-désir, il en est arrivé à un compromis comme il n'en est de possible que sous la domination des lois de la pensée inconsciente — les processus primaires. Dans le psychisme de ce sujet, la femme possède certes bien un pénis, mais ce pénis n'est plus celui qu'il était avant. Quelque chose d'autrui a pris sa place, a été désigné, pour ainsi dire, comme substitut et est devenu l'héritier de l'intérêt qui lui avait été porté auparavant. Mais cet intérêt est encore extraordinairement accru parce que l'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. La stupeur devant les organes génitaux réels de la femme qui ne fait défaut chez aucun fétichiste demeure aussi un *stigma indeledible* du refoulement qui a eu lieu¹⁴⁷.

Le sujet de la perversion se construit donc sur le démenti de la castration maternelle. Dans l'inconscient, la femme est certes bien dotée d'un pénis, mais il n'est plus le même qu'auparavant : c'est un substitut qui condense toute son attention, un talisman qui protège de la menace de découvrir le sexe féminin comme trou, manque, béance affolante. De plus, ce substitut se manifeste foncièrement comme la perception de la castration maternelle qui revient au sujet comme son propre manque symbolique. Le pervers oscille, dans le démenti, entre un « je sais bien », où le phallus imaginaire sauvegarde du péril de la castration, et un « mais quand même », qui annonce le triomphe sur cette castration par le talisman. Il se tient à la limite du savoir et du non-savoir, sans jamais être totalement dupe de la substitution. Le fétiche est ainsi le signifiant ambivalent, qui voile et dévoile dans le même temps l'horreur de la castration pour le sujet. Il est l'emblème liminal, tenu entre la révélation et le déni¹⁴⁸. Par le

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 134-135.

¹⁴⁸ Castanet a des mots forts justes pour décrire le procédé par lequel le fétiche se dépose sur le voile du démenti : « [I]l se dessine, se peint voire s'enlumine sur le *voile* qui cache cette castration. Pour le dire d'un mot, le fétiche est le voile coloré, englué dans l'imaginarisation, de l'absence du phallus maternel. » (Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 60.)

substitut talismanique, dans le secret de la *Verleugnung*, le sujet pervers trouve la clé qui ouvre au monde de la jouissance, à l'abri de tous les regards¹⁴⁹.

Par ces deux textes, Freud a entrepris de divulguer la genèse des perversions. Le primat du phallus et sa sauvegarde, le démenti et sa logique du renversement permanent, doivent nécessairement conduire toute aventure dans les travées opaques et mobiles de la perversion. Lacan, à la suite de Freud, déploie de nombreuses réflexions sur cette question, dispersées dans plusieurs séminaires. La jouissance suppose de dépasser le principe de plaisir car la perversion nie le paradigme de la différence sexuelle. Le pervers est habité par la certitude inconsciente que la jouissance a le pouvoir de recouvrir et d'unifier son moi déchiré par la castration. Surseoir à cette division, c'est faire du démenti une vérité en cherchant le phallus dans l'Autre, dont la mère phallique est l'icône indépassable. Selon Lacan, le phallus dans la perversion a, dès lors, une double réalité¹⁵⁰. Tout en étant l'étendard de la puissance du sujet sur le plan imaginaire, il présentifie une absence. En effet, le symbolique pour Lacan est division, séparation entre le sujet et l'Autre, au contraire de l'imaginaire qui est réunion pour le sujet, « en ceci que seul l'imaginaire peut lier, rassembler, donner consistance ou faire ciment. Le symbolique, lui, coupe, sépare, détache¹⁵¹ ». Cette distinction, j'ai pu la montrer dans le précédent chapitre, lorsque l'auteur emploie le sacré comme principe de séparation et d'exclusion afin de se constituer comme sujet souverain sur le plan de l'imaginaire, qui est, dans les textes, le monde forclos du récit. En effet, en dehors de la perversion, le sujet comme être parlant, a à se situer sur le plan symbolique des échanges signifiants. Il fait sienne la division et souscrit au manque dans l'Autre. Pour le pervers, l'enjeu est tout autre. Tandis qu'il se coule dans l'Autre pour en assurer la jouissance, le sujet pervers se veut rigide à l'image de l'objet qu'il reconstruit. Il cherche à se dérober ainsi à la division subjective

¹⁴⁹ « Le fétiche, dans sa signification, n'est pas reconnu par d'autres, c'est pourquoi on ne le refuse pas, il est facilement abordable, la satisfaction sexuelle qui y est attachée est aisée à obtenir. » (Sigmund Freud, « Le fétichisme », *op. cit.*, p. 135.)

¹⁵⁰ « [I]l ne s'agit point d'un phallus réel en tant que, comme réel, il existe ou n'existe pas, il s'agit d'un phallus symbolique, en tant qu'il est de sa nature de se présenter dans l'échange comme absence, absence fonctionnant comme telle. En effet, tout ce qui peut se transmettre dans l'échange symbolique est toujours quelque chose qui est autant absence que présence. Il est fait pour avoir cette sorte d'alternance fondamentale, qui fait qu'étant apparu en un point, il disparaît, pour reparaître en un autre. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 152.)

¹⁵¹ Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 83.

impliquée par tout échange symbolique, tout en s'efforçant de colmater le manque de l'Autre¹⁵². Pourtant, c'est un leurre, un subterfuge qui ne tient que dans l'imaginaire. Le sujet ne peut se soustraire absolument à la division.

Par conséquent, l'imaginaire est le lieu où se situe le pervers : c'est là que le phallus est construit comme image (imaginarisé) et devient motif de jouissance. Le champ imaginaire est narcissique, le moi y est seul et régissant, et il peut retrouver, dans le fantasme, un espoir d'unité. Le fantasme, le psychanalyste Serge André le définit en des termes que je retiendrai pour la suite de ce travail : c'est une « scène imaginaire, énoncée dans le symbolique, et qui vise un objet réel¹⁵³ ». C'est là que l'Autre est reconstitué, non plus symboliquement, mais imaginarisé, en tant que l'imaginaire est le lieu du simulacre, du reflet. Sis à ce royaume, avec cet instrument qu'est le phallus (le fétiche), le sujet peut accéder à la jouissance imaginarisée, qui est aussi un semblant de jouissance. Le signifiant de l'absence qu'est le phallus symbolique se dépose sur un voile, foncièrement instable et au-delà duquel, par définition, il n'y a qu'un vide. En ce sens, le pervers rêve le voile qui est, pourrait-on dire, imprimé sur sa surface pour échapper à la castration intolérable — tout en la reconnaissant. Ordonné par la *Verleugnung* freudienne, le motif du voile et de l'écran est constitutif du système pervers. Il signe l'avènement de ce qui n'existe pas, à savoir la possibilité de la jouissance imaginarisée sur l'écran du démenti. Par ailleurs, Lacan nous indique la voie métonymique induite par toute logique perverse :

De la façon la plus claire, Freud ne nous dit pas autre chose, à l'emploi du mot *métonymie* près. Ce qui constitue le fétiche, l'élément symbolique qui fixe le fétiche et le projette sur le voile, est emprunté spécialement à la dimension historique. C'est le moment de l'histoire où l'image s'arrête¹⁵⁴.

Désormais, pour le sujet, ce reste qu'est le fétiche vaut pour le tout qu'est le phallus symbolique. Le phallus imaginaire fait écran. Il stoppe la marche du temps et en isole un

¹⁵² « Le pervers, en se faisant objet réifié pour assurer la jouissance de l'Autre, tente de s'annuler, lui, comme sujet — comme effet de la chaîne signifiante et, à ce titre, toujours divisé. [...] À ce manque-à-être, comme effet de la castration, le pervers, malgré ses tentatives, se trouve néanmoins affronté. » (*Ibid.*, p. 111-112.)

¹⁵³ Serge André, « Les homosexualités de l'homme, ou comment devenir un homme ? », *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993, p. 214.

¹⁵⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, op. cit., p. 157.

morceau, un symbole extirpé de la chaîne signifiante pour devenir une image rigide, statufiée. Ce qui devait être échangé avec l'Autre se fige en un tableau de l'Autre dans l'imaginaire.

Pour citer Lacan, « [l']Autre est absolument essentiel¹⁵⁵ », car sans lui, il n'y pas de jouissance. L'Autre doit être phallique, sexué pour que le pervers puisse accéder à la jouissance. Il s'emploie donc à le faire exister pour mieux la lui dérober par la suite. Ainsi que le remarque Castanet : « L'Autre sexué se décline comme un supposé jouir au-delà des semblants¹⁵⁶ ». Il est la seule garantie du système car le sujet ne croit pas au rapport sexuel : sa libido, hautement narcissique et autoérotique, est toujours tournée vers lui-même. Phallus voilé et voilant, processus d'identification par un système spéculaire de miroirs, retournement des positions au nom du narcissisme prévalant dans l'imaginaire, ces repères me permettront d'évoluer à travers la mascarade des simulacres orchestrée par Genet et Jouhandeau. Ce qui suit doit alors être abordé avec précaution : le fantasme implique toujours une fonction idéale pour le sujet, à jamais irréalisable. Dans ce chapitre, j'aborderai la construction imaginaire d'un Autre complété, phallicisé, dans l'espoir, pour le sujet, de faire tenir le décor chimérique. Je parlerai donc du point de vue de la scène du fantasme. Sans omettre, pour autant, de signaler les craquements menaçants qui parcourent ce théâtre de la perversion.

Mille verges, mille fissures

Le monde carcéral où évoluent les prisonniers du *Miracle de la rose* est dominé par la passion rêvée. Pour Genet, le fantasme est le nid de toute réalité romanesque, c'est-à-dire fictionnelle, mensongère par essence. Son royaume amoureux ne se constitue que du lieu de l'imaginaire¹⁵⁷. Le réel, par contre, paraît toujours décevant, ses espoirs avortés et ses objets

¹⁵⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse* (1962-1963), Paris, Seuil, 2004, p. 193.

¹⁵⁶ Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁷ « Je vis dans un univers si bien clos, dont l'atmosphère est épaisse, vu par mes souvenirs des bagnes, par mes rêves de galères, et par la présence des détenus : assassins, cambrioleurs, bandits, que je n'ai pas de communications avec le monde habituel ou, quand je l'aperçois, ce que j'en vois est déformé par l'épaisseur de cette ouate où je me déplace avec peine. Chaque objet de votre monde a pour moi un autre sens que pour vous. Je rapporte tout à mon système où les choses ont une signification infernale et, même lorsque je lis un roman, sans se déformer, les faits perdent le sens que leur donna l'auteur et qu'ils ont pour vous, se chargent d'un autre, afin d'entrer sans heurts dans cet univers d'au-delà où je vis. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 103.)

perdus. Retranché, le sujet Genet avoue aimer ses codétenus, malgré leur laideur et leur lâcheté. Qu'importe leurs tares ; ne compte au final que la virilité qu'ils affichent. Ils doivent en être les parangons fiers et tyranniques. Ainsi, des lopes, des clodos et des caves, ces martyrs de la hiérarchie de la prison, le narrateur n'a cure puisque leur soumission et leur passivité le rebute. Seuls les marles, les durs, trouvent grâce à ses yeux¹⁵⁸. Le vrai mâle au sens de Genet est toujours actif, dominateur et brutal. Il s'acharne à évacuer tout signe de féminité. Or, le sexe chez l'homosexuel se définit à partir de lui-même et non dans la confrontation à la différence sexuelle. Il dénie le sexe féminin. Genet expérimente donc à travers son texte ce que Serge André appelle une « théorie de la virilité pure¹⁵⁹ » autoréférentielle, dans un jeu permanent d'échanges et de reflets, où le masculin paraît être le seul repère. Dans ce paradigme masculin, les signes se réduisent alors à de simples images jetées hors de la dialectique symbolique. Être mâle pour Genet, c'est appartenir à l'univers de l'apparence. Ainsi, de Mettray à Fontevault, il s'agit toujours de singer, de mimer la masculinité dans des poses, des gestes perpétuant un idéal de force, de dureté et de froideur. Le sujet de l'écriture gagne lui-aussi ses galons à l'école du mime viril. Vautour à la Colonie, Genet trouve son premier objet de désir dans son marle et amant Villeroy, à travers lequel il s'identifie. À partir de son protecteur, le narrateur copie ses attitudes, sa manière de se tenir ou d'uriner :

Tous ces gestes devinrent bientôt naturels et c'est par eux que j'accédai, à la mort de Villeroy (à son départ pour Toulon), paisiblement parmi les durs [...] Je devenais le centre, la clé de voûte d'un système familial sévère. Sur mes épaules de seize ans reposait tout l'enchantement des généalogies dont je serais l'aboutissement et la fin provisoire. Je serais marle entre les marles et l'on ne saurait plus que je n'étais qu'un vautour¹⁶⁰.

Genet se veut être dur parmi les durs, la « clé de voûte » de la hiérarchie masculine. Il est important de souligner ici que c'est par la mort (au monde genetien) de Villeroy, que la

¹⁵⁸ « De ceux que j'appelle les durs, se dégage une puissance dominatrice encore, qui m'apaise. » (*Ibid.*, p. 47.)

¹⁵⁹ Serge André, *op. cit.*, p. 234. Serge André fait sûrement référence à la « théorie de macs purs » entrevue par Genet dans son premier roman, au sujet de l'amant de Divine : « [U]ne théorie de macs purs, sévèrement irréprochables, aboutit à Mignon-les-petits-pieds » (Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 53-54.)

¹⁶⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 163.

place est faite, pour le sujet, afin qu'il advienne au rang de mâle. En effet, si par le passé, Villeroy a tenté d'initier Genet aux rites virils en lui prodiguant un jeune amant passif, c'est par sa mise à l'écart que le narrateur accède à la possibilité de la virilité. Cette épreuve initiatique commandée par Villeroy laisse Genet dans l'embarras : il ne jouit qu'en vertu du regard qui le noue à son marle porteur d'un phallus triomphant et actif¹⁶¹. À l'inverse, lorsque Villeroy disparaît, Genet enfin peut se libérer des entraves de la soumission pour suivre le chemin du mâle. Il en fait en tout cas le vœu. Chez Genet, l'amour pousse les criminels à s'imiter les uns les autres. La « généalogie » de la virilité des prisons est circulaire, une ronde miroitante où aimer revient à copier autrui. L'aimant imite ce qui l'attire dans l'aimé, à savoir sa masculinité¹⁶². Le principe de la *mimesis* homosexuelle entre le sujet et son objet de désir est donc à son comble dans l'univers carcéral. Mais, ces engagements, chez un sujet passé maître dans l'art de la duplicité, sont-ils à prendre au pied de la lettre¹⁶³ ? Genet n'a-t-il pas dit qu'il serait « l'aboutissement et la fin provisoire » de ces « généalogies », ce qui veut dire que cette position est par nature précaire et instable ? Premier signe que cette libération est assurément trompeuse : pour Genet, le départ de Villeroy annonce, dans le réel, l'ère du viol, répété de nuit en nuit par les marles les plus forts. En tant que vautour délaissé et « libre », il est livré à la merci des autres durs. Par conséquent, la voie du mâle actif, il ne peut s'y consacrer qu'à la sortie de Mettray.

¹⁶¹ Alors que Villeroy se couche sur le jeune vautour pour donner à Genet la marche à suivre dans l'acte nouveau de la pénétration active, et que ce dernier s'accroupit en face de leur victime, le narrateur relate : « Comme Villeroy ne pouvait embrasser le même, il dardait sur mon visage un regard qui l'unissait au sien par un long baiser. Aussi vite qu'il prit son pied, j'avais fini avant lui. » (*Ibid.*, p. 264.)

¹⁶² « Les petits voyous vont d'instinct vers [les marles], 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 aimaient. [...] Ils sont devenus un mac banal, sans davantage se souvenir de l'aventure qu'il leur fallut parcourir pour être ce mac. 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 prisons. » (*Ibid.*, p. 215-216.)

¹⁶³ « Les prétendants à la masculinité chez Genet craignent toujours de ne pas paraître assez virils. Ils s'acharnent dans l'apparence, dans l'imitation des autres durs, afin de réaliser ce but impossible, sans vraiment se douter que tous les autres font pareil, que tous les autres portent comme eux la charge de la virilité en imitant des idéaux inaccessibles qui n'existent pas dans le monde réel. » (Geir Uvslokk, *op. cit.*, p. 126.)

Toutefois, quel motif cache la virilité que le narrateur cherche inlassablement à imiter et à s'attribuer ? C'est, bien évidemment, le phallus qui orne chacun des corps des voyous. Le narrateur décrit avec minutie leurs muscles bosselés, leurs cous tendus et veineux, leur rigidité. Toutes ces images évoquent, incontestablement, un sexe en érection. Comme des postiches, les mots de Genet phallicisent les membres et la chair criminelle. La voix, notamment, a un caractère de fétiche phallique omniprésent. Elle est par essence mobile et fuyante car, entre les cellules de détention, il est facile de se fourvoyer à propos d'un échange de voix¹⁶⁴. Genet en fait l'expérience lorsqu'il confond celle de Villeroy avec celle de Stokley, un autre jeune voyou :

Cette voix était douce et, si l'on peut dire, superficiellement douce et mouvante, mais gonflée d'une virile sérénité. Elle me faisait penser à la soie légère et flottante de l'entrejambe des pantalons de certains musiciens russes ou nègres qui la font bouger avec une main jouant au fond de la poche. Délicate, et de vagues légères agitée, elle cache le plus lourd appareil viril qui la bosselle et peut crever quelque fois pour apparaître dans l'orgueil de sa nudité¹⁶⁵.

La métaphore que file Genet entre la voix douce et virile et le pantalon dissimulant une verge est des plus éclairantes. Dans son imaginaire, la parole, les sons émis par les gorges rauques des prisonniers, sont des marques certaines de la virilité, de la détention de l'organe génital masculin. L'étoffe du pantalon est pareille à de la soie légère, un voile évanescent qui masque le pénis. La voix est donc assurément un fétiche. Dès lors, le sujet jouit dans des rêveries où la voix, de son amant Divers par exemple, est une « voix gutturale de marle, venue d'une gorge encombrée de molards qu'il sait encore projeter avec violence dans la gueule d'une cloche¹⁶⁶ ». Voix qui gicle ses glaviots et sa salive, pénétrant la gorge offerte

¹⁶⁴ Au cœur des nuits de la Centrale, les voix résonnent, réduites à la fonction de talisman phallique, qui est la caution de l'amour dans l'univers genétien. Ainsi, les détenus « ne connaissaient que leurs voix et peut-être des béguins naissaient-ils ainsi ? Car des voix en aiment d'autres. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 186.)

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 180. Une autre occurrence du rapport évident entre voix et phallus chez Genet se lit plus loin, lorsqu'il évoque l'organisation de Mettray avec ses familles de colons, rassemblées autour des frères aînés, qui sont les plus forts du groupe : « Plus le grognement du frère aîné était bizarre, sauvage, plus le frère aîné était craint et respecté. Je repense au pouvoir de ce cri. [...] Ce cri était un cri de mâle. Il troublait les vautours. Quand, après une pause, il reprenait, c'est l'empire de l'homme qui, après un peu de répit, nous soumettait. Pour préciser sa puissance, il faut parler de cri de guerre, de tatouages, de sceaux bizarres, de sceptres ornés, de phallus imposés. Chaque mâle avait son commandement propre correspondant à la forme, à la grosseur de sa verge » (*Ibid.*, p. 314.)

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 54-55.

des lopes et des cloches : la libido genettienne trouve son aire d'accomplissement dans le fantasme d'un acte sexuel salivaire. L'objet voix, devenu image et donc reflet d'un signifiant, il l'érotise pour mieux en jouir. La voix comme fétiche complète l'Autre au sens où l'entend Lacan, lorsqu'il déclare au sujet du pervers masochiste : « Un certain masochisme moral ne peut être fondé que sur cette pointe de l'incidence de la voix de l'Autre, non pas dans l'oreille du sujet, mais au niveau de l'Autre qu'il instaure comme étant complété de la voix¹⁶⁷ ». L'Autre qu'est l'amant chez Genet est revêtu et complété du voile phallique de la voix. Car, je l'ai dit, le fétiche est toujours un voile : parlant de Divers, encore, Genet ne le dit-il pas explicitement en évoquant le « voile de sa voix¹⁶⁸ » ou plus loin, lorsque Divers chante et que sa voix se démultiplie en une multitude de voix, où « 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'infini¹⁶⁹ » ? Comme le veut la loi du démenti pervers, le voile cache et dévoile dans le même temps. Le cas du narrateur en donne la preuve. À Mettray, il a pu gagner les bonnes faveurs de Villeroy et devenir son protégé par sa voix et sa connaissance des chansons populaires. Or, si cette voix est le gage de son entrée dans le monde carcéral viril, possibilité qu'il transforme en réel falsifié en se construisant à la ressemblance des autres durs, la voix recèle néanmoins la menace de sa déchéance. En effet, ainsi que le signale Genet : « [I]l m'était défendu de plaisanter car alors, en riant, je perdais le contrôle de moi-même et je risquais de laisser apparaître le côté maniéré de ma nature¹⁷⁰ ». Si le simulacre du fétiche vocal tombe, dans une cruelle lumière apparaît alors le drame du sujet, à savoir une nature efféminée. Ce côté féminin, il le refuse à tout prix car il signifie le manque phallique¹⁷¹. D'où le sacerdoce qui exige de suivre la voie virile. Pourtant, parmi les durs

¹⁶⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Seuil, 2006, p. 258.

¹⁶⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷¹ À ce titre, Genet déclare à propos d'un de ses codétenus : « Charlot n'était pas un dur absolu, il ne pouvait donc se permettre de me pénétrer. Et encore qu'il eût peu après buté un mec qui le chambrait, sur lui pesait l'infamie d'avoir confectionné lui-même, alors qu'il était raide, une robe de satin noire afin que sa femme pût aller faire la retape sur le trottoir. » (*Ibid.*, p. 46.) La robe que Charlot coud pour sa femme est le signe de sa déchéance dans l'univers phallique. Cette activité hautement féminine qu'est la couture est forcément castratrice. Même l'acte suprême qu'est le meurtre

dont il cherche à être l'égal, Genet est semblable à un parasite, dissimulé derrière les oripeaux d'une virilité tronquée, mais dont la présence dévoile *elle-aussi* les hypocrisies et les faux-semblants¹⁷². Genet distribue des masques à ses personnages pour mieux démasquer, dans le même geste, l'imposture généralisée.

Ce chemin vers la virilité qui s'apparente aussi à une révélation — lorsqu'elle est reconnue comme virilité tronquée —, le narrateur en livre le témoignage en évoquant son activité de voleur. L'expérience du vol, il la présente comme un pas de funambule entre les figures de durs cambrioleurs et celles d'escamoteurs énamourés. Son premier larcin, il le décrit par ces termes : « J'étais sauvé du servage et des basses dispositions, car je venais d'accomplir un acte d'audace physique. Déjà, dans l'escalier, en descendant, mon buste se redressa. Je sentais dans mon pantalon, contre ma cuisse, la pince glacée¹⁷³ ». C'est une libération, une assumption virile où le vol devient un acte physique qui le couronne. Pourtant, le vol est aussi une représentation car il n'est viril qu'à la condition que l'acte soit physique et non moral, c'est-à-dire visible dans l'univers objectif. La pince-monseigneur, aussi appelée la « plume », est garante de sa jouissance dans cette ascension au statut de mâle. Tel un postiche, elle figure le phallus en prenant sa place sous le tissu du pantalon. À l'instar des prisonniers auxquels il a cherché à s'identifier, par leurs gestuelles et leurs mimiques, le narrateur finit par voler aux voleurs leurs rituels virilisants. L'appartement cambriolé devient pour lui la scène d'une jouissance dérobée, où résonnent « l'émoi des meubles entrouverts, violés, l'argent qui se plaint sous les doigts, le fric¹⁷⁴ ». En pénétrant l'appartement, le voleur agresse, viole l'intimité du locataire qui est violé, pénétré à son tour, en vertu du principe de substitution métonymique. Son érotisme, Genet l'obtient donc par la force dont il se recommande. Il me semble nécessaire de convoquer ici un long passage qui a toute son importance dans l'argumentation que je souhaite développer :

pour Genet ne peut racheter cette faute dévirilisante. Et s'il ne peut prétendre au nom de vrai mâle, alors Charlot perd tout intérêt érotique pour le narrateur jouisseur.

¹⁷² « Je ne désirais que commettre un sacrilège, souiller la pureté d'une famille comme je souillerais la caste des marles en y faisant admettre le vautour que j'étais. » (*Ibid.*, p. 295.)

¹⁷³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 218. Le narrateur peut reprendre à son compte les paroles attribuées à Bulkaen : « Moi, quand je casse, quand je rentre dans un appartement, je bande, je mouille. » (*Ibid.*, p. 150.)

L'exacte vision qui faisait de moi un homme, c'est-à-dire un être vivant uniquement sur terre, correspondait avec ceci que semblait cesser ma féminité ou l'ambiguïté et le flou de mes désirs mâles. En effet, si le merveilleux, cette allégresse qui me suspendait à des rinceaux d'air pur, en prison naissait surtout ce que je m'identifiais avec les beaux voyous qui la hantent, dès que j'acquis une virilité totale — ou, pour être plus exact, dès que je devins mâle — les voyous perdirent leur prestige [...] Devais-je penser que la séduction n'est possible que lorsqu'on n'est pas tout à fait soi ? Durant ces années de mollesse, que ma personnalité prenait toutes sortes de formes, n'importe quel mâle pouvait de ses parois serrer mes flancs, me contenir. Ma substance morale (et physique qui en est la forme avec ma peau blanche, mes os faibles, mes muscles mous, la lenteur de mes gestes et leur indécision) était sans netteté, sans contour. J'aspirais alors — au point que j'imaginai souvent mon corps s'entortillant autour du corps solide et vigoureux d'un mâle — à me laisser êtreindre par la splendide et paisible stature d'un homme de pierre aux angles nets. Et je n'avais pas 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 lui. On disait que je voyais double, alors que je voyais le double des choses. Je voulus être moi-même, et je fus moi-même quand je me révélai casseur. Tous les cambrioleurs comprendront la dignité dont je fus paré quand je tins dans la main la pince-monseigneur, la « plume ». De son poids, de sa matière, de son calibre, enfin de sa fonction, émanait une autorité qui me fit homme. J'avais, depuis toujours, besoin de cette verge d'acier pour me libérer complètement de mes bourbeuses dispositions, de mes humbles attitudes et pour atteindre à la claire simplicité de la virilité¹⁷⁵.

Devenir viril signifie chasser tout élément féminin trop visible. Pour cela, le sujet se coule littéralement dans les attitudes des mâles. Telle une sangsue, Genet extirpe de leurs corps le suc de la virilité. Ainsi seulement, il perd sa nature molle et visqueuse et devient dur à leur image. Il suit en cela la pratique du pervers où ce dernier tend « à se rigidifier comme objet afin d'évacuer sa propre division subjective¹⁷⁶ ». L'Autre aimé est ce moyen par lequel le sujet tente de se soustraire à la faille symbolique. Pour autant, devenir pur objet est impossible pour le moi. Ceci, le narrateur en fera le constat sur le chemin d'accès à la virilité. Par ailleurs, ne précise-t-il pas qu'il voit, non pas double, mais le double des choses, leur envers et donc l'efficace des faux-semblants ? En effet, au nom du démenti pervers, le sujet, comme le dit Serge André, « affirme l'existence d'un réel que l'on ne voit pas¹⁷⁷ ». Le réel que lui seul perçoit, superbe clairvoyant, il n'existe que pour lui. Il en est l'unique spectateur

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁷⁶ Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁷ Serge André, *op. cit.*, p. 225.

car cette vérité appartient au monde imaginaire où il règne dans sa parfaite solitude. Pour autant, l'identification au voleur est signifiée chez Genet par la détention du sceptre d'autorité qu'est « la verge d'acier », « la bite ailée¹⁷⁸ », « la plume », le fétiche qui le consacre comme sujet voleur. En agrippant la pince-monseigneur, il s'arrime au monde des mâles tout en constatant, une nouvelle fois, sa fausseté. Par son don de double vue, le narrateur révèle, pour lui seul, la façade en stuc du monument viril. La facticité de la domination masculine ayant cours chez les voleurs, il l'exhibe à l'heure furtive d'un baiser. Villeroy, son marle, s'est fait embrasser par un voyou de Fontevault à l'occasion d'une sortie clandestine¹⁷⁹. Plus loin, il produit le fantasme d'une chaîne universelle de la virilité où tous les hommes seraient liés les uns aux autres :

[J]e fus encore terrassé par cette idée que chaque mâle avait son mâle admirable, que le monde de la beauté virile et de la force s'aimait ainsi, de maillon en maillon, formant une guirlande de fleurs musclées et tordues, ou rigides, épineuses. Je devinai un monde étonnant. Ces marlous n'en finissaient pas d'être femmes pour un autre plus fort et plus beau. Ils étaient femmes de moins en moins en s'éloignant de moi, jusqu'au marlou très pur, les dominant tous, celui qui trônait sur sa galère, dont la verge si belle, grave et lointaine, sous forme de maçon, parcourait la Colonie. Harcamone ! J'étais à l'autre bout de cette guirlande, et c'est le poids de la virilité du monde que je supportais sur mes reins tendus quand Villeroy m'emmanchait¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁹ « Cela amena le vertige final. Mon homme, mon dur, mon mec, celui qui m'embrassait, et me donnait son parfum, se laissait embrasser, caresser par un marle plus puissant. Un casseur l'avait embrassé ! Les voleurs s'embrassaient donc ! [...] Pour m'en apercevoir, il avait fallu qu'une trappe s'ouvrît dans la nuit. Les voleurs s'embrassaient et les voleurs ne furent plus pour moi que de jeunes hommes parfumés qui s'embrassent. Dois-je voir là le point de départ de mon goût pour le vol ? » (*Ibid.*, p. 285.) Cette découverte fondamentale, Genet la fait, comme il le souligne, parce qu'un seuil s'est ouvert : la trappe. De ce trou creusé dans le plancher, il est primordial de dire que Villeroy en est sorti la tête la première, comme décapité par le regard du narrateur qui l'en voit s'extirper, puis « le buste un instant sectionné » (*Ibid.*, p. 284.) Ce motif du voyou comme suprême phallus dans la décollation, j'y reviendrai dans le chapitre suivant. Pour poursuivre sur cette question des passages et des portes dans la présente section, je citerai ce chassé-croisé des prisonniers amoureux évoqué par Genet un peu plus loin : « [E]t moi, sorti d'un bagne, j'aime un gars sorti d'un bagne, qui aime un gars rentré au bagne, qui aime un gars sorti d'un bagne. » (*Ibid.*, p. 289.)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 288.

Or, par la chaîne qui montre qu'il n'y a « ni marle ni vautour absolu¹⁸¹ » car tous en sont un maillon, tous sont le soumis d'un dur, « la femme » d'un marle, Genet poursuit son projet d'être « la clé de voûte » du monument viril, le bout de la chaîne des mâles¹⁸². Atteindre Harcamone en est le moyen, même si, le bout de cette chaîne ne serait pas, finalement, Harcamone mais le capitaine de la galère imaginaire, toujours lointain et inaccessible, et dont l'assassin sacré ne serait que le sexe détaché. Dès lors, hors d'atteinte, éternel mirage, il apparaît que la virilité se réduit à une affaire comptable : on y ajoute et surajoute. Elle est, en ce sens, toujours non-totale, incomplète et creuse, ce que Genet manifeste tout en cherchant à la combler pour atteindre le lieu de sa jouissance. Le mâle absolu, impossible dans la réalité, reste cet au-delà de l'objet du désir qu'il traque perpétuellement. La *Verleugnung* opère pour Genet car, en dépit de leur masculinité bancaire, il ne cède pas sur son désir d'aimer les voleurs et les criminels.

La virilité, Genet la sait donc fissurée. Si le pervers construit son démenti comme un complexe mécanisme théâtral, fait de truquages et de leurres, cette fêlure « plus théâtrale encore, qui sillonne Bulkaen, qui sillonne tous les marles, de Botchako à Charlot¹⁸³ » est constitutive. L'Autre, phallicisé par la construction imaginaire du pervers, demeure morcelé dans l'échange symbolique. Le fantasme brinquebalant est tissé d'une scène à l'autre, niant finalement l'Autre pour ne se focaliser que sur les sexes imaginaires que le narrateur érige entre les pages de son livre¹⁸⁴. Si l'amant est réifié, le sujet Genet, qui se veut objet pour échapper à la division subjective, ne parvient pas pourtant à boucher complètement le creux qu'il recèle. Lui-même, n'est-il pas ce sujet métonymique, c'est-à-dire un sujet toujours en quête de ce qui fait défaut dans l'Autre, pour mieux lui substituer une idéalisation qui fait

¹⁸¹ Mairéad Hanrahan, *Lire Genet, une poétique de la différence*, Montréal et Lyon, Presses universitaires de Montréal et de Lyon, 1997, p. 95.

¹⁸² Genet dit auparavant au sujet de Villeroy qui vient le rejoindre la nuit dans son hamac : « Je dépuçelai mon mac. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 155.) La virilité est synonyme de domination et de rejet de la passivité. Or, la voie active de la phrase signifie que c'est le sujet soumis dans le coït qui conduit et domine l'acte sexuel.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸⁴ Le rapport à l'Autre chez Genet, c'est alors « [n]e s'intéresser qu'au sexe qui bande, s'abîmer sans mesure dans le fantasme, s'appliquer exclusivement à assouvir son principe de plaisir et oublier, nier ainsi l'existence d'autrui. » (Jean-Luc André d'Ascanio, *Petite mystique de Jean Genet*, Paris, Éditions L'œil d'or, 2006, p. 141.)

écran à ce défaut, tout en le révélant du lieu même de l'écriture ? Pour Genet, dès lors, sa « folle nature apparaîtra toujours par mille fissures¹⁸⁵ ». Si l'amour se résume à singer autrui, alors le sentiment n'est qu'apparence, simulacre. Le narrateur désire une série de petits criminels s'imitant les uns les autres, tels des échos chétifs d'un mâle imaginaire, surviril et hors d'atteinte. Comme Genet le déclare plus tard dans un entretien avec Hubert Fitché : « Le culte de la virilité est toujours un jeu¹⁸⁶ ». Le pur mâle est de tout temps un trucage. De la sorte, Genet ne fait qu'élaborer une simple « théorie » de la virilité. Pourtant, sur le plan de l'imaginaire, l'œuvre de phallicisation, gage de puissance, doit se poursuivre jusqu'à son achèvement, c'est-à-dire la mort de l'autre comme dernier moyen mis en jeu pour atteindre l'au-delà de l'objet du désir.

Les mains avides de Narcisse

Dans *Chronique d'une passion*, la rencontre avec l'Amant, l'Aimé, s'infuse, avant tout, dans les mots : un échange soutenu de lettres et de plis en compose la trame. La correspondance est un premier pas vers la sphère subjective du sujet Jouhandeau. Elle ouvre le chantier d'une construction et d'une idéalisation de l'Autre : « Je t'écris et c'est un peu comme si je priaï¹⁸⁷ », écrit J. St. à son auguste destinataire. Aimer par la plume revient donc à prier, à s'adresser à l'amant dans les replis de son for(t) intérieur. Le pur amour jouhandélien se vivrait-il tourné vers soi ? Sans doute, car l'objet du désir n'est jamais plus authentifié que dans son absence¹⁸⁸. On ne jouit jamais mieux qu'avec l'image de l'autre semble dire Jouhandeau, non sa présence réelle. L'imaginaire est donc le lieu de la célébration de leur « alliance¹⁸⁹ ». L'Amant s'y pétrifie sous la forme d'une Idole, un objet de

¹⁸⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸⁶ « Entretiens avec Jean Genet », propos recueillis par Hubert Fitché, *Le Magazine Littéraire*, no. 174, juin 1981, p. 19.

¹⁸⁷ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁸ « L'Absent est présent, on le croit. Or, il n'a jamais été plus loin qu'au moment où nous sommes sûrs de le toucher. » (*Ibid.*, p. 14.)

¹⁸⁹ Maurice Blanchot en vient à un constat équivalent lui-aussi : « [Jouhandeau] ne voit bien ce qui est présent qu'en le rendant absent ou en le saisissant dans une image qui le fait paraître imaginaire » (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 273.)

suprême vénération. La raison de cette élection trouve, bien entendu, son origine dans le narrateur lui-même. C'est par son amour qu'il construit, littéralement, l'Autre. Dans sa religion, le sujet pervers est toujours seul, en même temps qu'il érige un Autre qui s'avère indissociable de lui : « [P]arce qu'il est ce que je l'ai fait, je n'ai plus de raison d'être sans lui¹⁹⁰ ». Son projet d'objectalisation de l'amant doit donc l'asservir complètement. Dans cette perspective, le jeune peintre est totalement inféodé au narrateur, sûr de détenir les clés de son existence. Jouhandeau le prouve nettement à ce passage du texte : « [J. St. est] contraint de se tourner vers moi, et d'en passer par moi qui, l'étreignant virtuellement *au bon endroit*, détiens désormais la clef de son être et contrôle en lui l'Arbre de sang¹⁹¹ ». Et qu'est-ce qu'est cet « Arbre de sang », sinon la verge de J. St., dont la ramure se déploie à mesure que le fluide vital la remplit ? Posséder l'Autre devient synonyme d'avoir la mainmise sur son phallus virtuel (imaginaire), sur la « clef de son être » et de sa jouissance. Mais posséder l'Autre, au sens du pervers, c'est aussi en faire une image. Imaginarisé, l'Autre appartient entièrement au sujet qui peut trouver sa jouissance par lui, au niveau de sa division. Dans leur échange épistolaire, Jouhandeau, alors qu'il paraît torturé par l'ardeur de sa passion, écrit au jeune peintre. Par devers-lui, il commente son sentiment : « [J]e devais être sûr de vivre désormais dans l'intimité du "Double" de J. St., déjà ressuscité pour moi, je veux dire, séparé déjà de lui par la violence de mon sentiment¹⁹² ». Dans l'instant de la séparation entre l'Autre symbolique et son double « ressuscité » dans l'imaginaire du sujet, le sujet s'inscrit. Au niveau de cet au-delà qu'est l'intersection des plans, Jouhandeau trouve sa jouissance. À cette seule condition, l'amour devient réel au sens jouhandélien. Amour pervers s'il en est, dont l'amant n'est pas tout à fait dupe. Suite au sacrifice avorté et à la destruction de la peinture, J. St. n'apostrophe-t-il pas le narrateur à ce sujet, dans un ultime billet ?

Mais, toi, toi, est-ce que tu me supposes assez simple moi-même pour te croire étranger tout à fait au dénouement de notre aventure, pour ne pas te soupçonner d'avoir fomenté peu ou beaucoup le complot, qui à la fin nous sépare ? Qui sait s'il a été seulement assez tragique à ton gré ? Qui me dit que ce n'est pas ma mort que tu aurais souhaitée, que tu avais décidée pour corser le Drame ? et depuis combien de temps tu y travaillais ? depuis le premier jour peut-être et avec quelle application, avec quelle férocité affilais-tu cette lame qui devait me pourfendre par

¹⁹⁰ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 138.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 86. Je souligne.

¹⁹² *Ibid.*, p. 41.

les soins d'une Élise héroïque à souhait certes et plus innocente de tout que toi et moi¹⁹³

Jouhandeau est donc le suprême manipulateur. Il instrumentalise l'autre dans cette histoire savamment orchestrée qu'est le drame sacrificiel. Il fait effraction dans autrui, il le viole. Maurice Nadeau l'a baptisé, à raison, détrousseur, « mangeur d'âmes¹⁹⁴ ». L'enjeu spécifique de Jouhandeau, pourtant, est de trouver le soi à travers l'Autre. « [J]e l'aimais et il ne s'agissait peut-être pas autant de lui que de moi dans mon amour pour lui¹⁹⁵ » semble-t-il confesser à l'issue du sacrifice. La passion se révèle donc être ce miroir où le sujet aimant trouve son reflet dans l'objet aimé. L'Autre est réifié dans l'espoir d'en faire une surface réfléchissante où l'identification homosexuelle trouve son plein accomplissement. L'Idole devant laquelle Jouhandeau se prosterne, et qu'il a bâtie de sa plume, dissimule, selon ses vœux, son propre visage unifié, son moi complet¹⁹⁶. En effet, « la fonction narcissique [...] est au fond de toute énamoration¹⁹⁷ » déclare Lacan. L'énamoration désigne la « tombée en

¹⁹³ *Ibid.*, p. 217-218. Auparavant, à l'acmé de leur union, le jeune peintre est agacé d'être l'objet par lequel Jouhandeau trouve sa jouissance tout en étant séparé de celle-ci : « [I]l jalouse l'extase, bien qu'il en soit l'objet ou peut-être dont l'extase justement l'irrite, parce qu'il en est l'objet. » (*Ibid.*, p. 38.) La manipulation de l'autre est redoublée par la déclaration d'Élise à son mari, une fois la concorde rétablie dans le foyer : « On se laisse voir toute nue et c'est alors insensiblement, sans en avoir l'air, que tu te glisses quelque part dans l'âme et que tu pousses à bout, au bout d'eux-mêmes ceux que tu observes : te contentes-tu ? Tu ne te contentes plus à la fin de les voir agir et, après tes sombres manœuvres (j'en frémis), sont-ils ce qu'ils se croient ou ce que tu les as faits ? Sommes-nous tes personnages ou tes modèles ? N'as-tu pas en cachette subrepticement changé quelque chose en nous, tirant à la dernière minute sur quelque ficelle secrète que tu connaissais seul et tu mènes le jeu où tu veux ? Est-ce que tu ne serais pas intervenu en moi, *homme pervers*, infernal, pour altérer ma volonté ? Est-ce que tu ne te serais pas introduit par *quelque fêlure* dans ma personne pour en déclencher à mon insu le ressort ? » (*Ibid.*, p. 195. Je souligne.) Le monde de l'Autre, Jouhandeau ne le voit qu'à travers le prisme de la domination. Il s'inscrit dans l'Autre au moment de la fêlure de la division, pour mieux lui voler sa jouissance.

¹⁹⁴ « Jouhandeau, lui, se transforme en cambrioleur, en violeur, en pilleur, en bourreau sadique, en fauve. Il hypnotise sa proie par une sorte de danse sacrée, puis fonce, fracture, dépèce, arrache "l'âme", la garrotte et la couche sur l'herbe, parmi les autres, pour le tableau de chasse. Aucune pitié et pour qui que ce soit, les compromissions de la morale, de la bienséance, de la civilisation, il n'en a cure. » (Maurice Nadeau, « Un mangeur d'âmes : Marcel Jouhandeau », *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 166.)

¹⁹⁵ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹⁶ Jean-Louis Curtis ne dit pas autre chose : « [C]et amour de soi n'est pas seulement de l'amour, il est aussi l'effort presque surhumain de se rassembler, de se constituer en totalité une et inaliénable. » (Jean-Louis Curtis, « Jouhandeau ou l'hérésiarque justifié », *Haute école*, Paris, Julliard, 1950, p. 115.)

¹⁹⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 139.

amour », la chute dans un sentiment où le sujet choit dans l'autre, et inversement, au nom d'une passion ardente. Se perpétue donc un idéal de dissolution, d'incorporation des amants comme ultime expression de leur union, jusqu'à la dévoration. L'énamoration est dominée par le principe narcissique, où l'amour a pour véritable objet l'image de soi-même. Qui plus est, l'énamoration, si elle est homosexuelle, c'est-à-dire élaborée dans une ressemblance des objets de désir au moi, son caractère narcissique est alors encore plus accentué. Le sujet se désire, et passionnément. Au nom du miroir dans lequel Narcisse se mire, l'amant est figuré à la ressemblance du moi. Dans le cas de notre sujet pervers, l'image qu'il se fait de J. St. est, à certains égards, tout aussi perverse que lui :

[J. St.] a tout humé, dégusté en connaisseur, avant de me dévorer : festin de bel insecte au ventre doré, gavé. Avec un appétit cynique il poursuit sur ma face, convulsée par la douleur, son reflet, bien que je croie, qu'il me cache, par coquetterie ou par cruauté, le plaisir et tout l'orgueil que je lui donne¹⁹⁸.

Si l'Autre est voulu double imaginaire du sujet, alors, fantasmé pervers, l'Autre devient le dévorant, c'est-à-dire, selon la logique mimétique du renversement de la perversion, celui qui se voit dévoré *in fine*, pour qu'il n'en reste rien, rien qu'une pauvre coquille vide, un « objet éternel¹⁹⁹ », en ce sens où l'objet est coupé du temps et de l'espace de la relation symbolique. Ce souhait d'indivision totale, de gélification imaginaire, Jouhandeau le défend âprement et avant tout pour lui-même. En effet, l'amour carnivore signifie trouver dans la chair de l'amant ce « que je lui donne », c'est-à-dire « moi ». Par conséquent, comme dans les rituels anthropophages, le sujet est fortifié par l'ingestion de ce reste de l'autre, reste qui est ici « son reflet », comme il est dit dans la citation, par lequel Jouhandeau se constitue. C'est donc une jouissance où la mante-religieuse narcissique est bel et bien Jouhandeau²⁰⁰. Quoi qu'il en soit, cette jouissance dévorante, il n'y accède que sur la scène de l'imaginaire. Dans la réalité, celle-ci n'est vouée qu'à demeurer lettre morte, inadéquation et illusion²⁰¹.

¹⁹⁸ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 75. Plus loin, dans une énième lettre, le jeune peintre exprime à son amant la tristesse que lui procure le départ de son « ami » Paul : « Il va me manquer ; je le mangeais tous les soirs, comme la viande du désespoir. » (*Ibid.*, p. 100.)

¹⁹⁹ Jacques Lacan, « Kant avec Sade » (1963), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 778.

²⁰⁰ Comme Sartre qualifie Genet de « mante religieuse qui mange ses mâles » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 105.)

²⁰¹ À ce sujet, Jouhandeau déclare : « À sa différence irréductible se heurte la mienne sans cesse, sans la briser. Parfois nous sommes sur le point de confondre nos limites, à quoi la nature de la

Même s'il aspire à la grandeur divine, le narrateur n'occulte pas totalement sa nature humaine, son « espèce » dont les lois naturelles et physiques nient toute possibilité de fusion des corps et des esprits.

Quelle figure mobile représente la quête dévorante, quel objet réel se hisse au rang de de voile phallique et mouvant par lequel l'Autre se fige ? Dans cette *Chronique*, il s'agit de la main. Toucher, caresser sont des gestes qui signifient pour Jouhandeau le moyen par lequel il en vient à la possession de l'amant. Mais la main a aussi une dimension fétichique lorsqu'elle est main de l'Autre. En effet, après que J. St. ait dévoilé pour la première fois le tableau du Prêlat à son modèle, Jouhandeau emporte avec lui un objet bien précieux :

Après cette révélation, il me montra un jeu florentin de mains de plâtre : c'était l'usage aux XVI^e et XVII^e siècles, m'expliquait-il, de garder là-bas un moulage de la main droite de ses maîtresses. Je dus choisir la plus belle et l'emporter, ornée d'une fleur de dentelle et enveloppée dans un foulard de soie²⁰².

Nouveau signe de leur alliance secrète et amoureuse, la main que reçoit le narrateur est recouverte d'un foulard de soie. On pourrait écrire « un foulard de soi » car c'est une main voilée, un voile phallique par lequel il possède l'Autre et cherche à s'atteindre lui-même. Et ce membre en plâtre n'est-il pas emporté comme gage de l'expérience révélatrice pour Jouhandeau d'avoir vu, dans la peinture, l'image *réelle* de son moi ? J'y reviendrai. Par le fétiche de la main, le narrateur entend compléter l'autre aimé. En ce sens, la « Main » est sacrée chez Jouhandeau. Il dit un jour à J. St. : « Ne médis plus de ta Main droite devant moi, je l'ai vue dans sa gloire²⁰³ ». Lui seul, comme pervers, a vu ce réel, particulier et personnel, où la main de son amant est auréolée de magnificence car phallicisée. Il la fait sienne dans l'imaginaire. Elle est coupée, pétrifiée par le projet d'imaginarisation de Jouhandeau. Détachée du corps de l'autre, elle devient un fétiche par lequel il accède à la jouissance. Qui plus est, le secret de l'amour entre Jouhandeau et J. St., le portrait du Prêlat, n'est-il pas

personne humaine s'oppose [...] Hélas ! vu l'espèce à laquelle nous appartenons, nous ne serons toujours que deux être distincts. » (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 44-45.)

²⁰² *Ibid.*, p. 62.

²⁰³ *Ibid.*, p. 33. Plus loin, dans un énième divagation amoureuse, Jouhandeau évoque les mains de J. St. comme des membres détachés de son corps : « Retournant le Ciel et la Terre, ses grandes mains cherchent les miennes. » (*Ibid.*, p. 112.)

« l'œuvre de ses mains²⁰⁴ » ? À plus d'un titre, comme fétiche, la main du peintre est adorée par le narrateur. On pense ici au rituel chinois évoqué par Freud dans *Le fétichisme*, où le pied de l'amante est découpé et vénéré par son bourreau²⁰⁵. Par conséquent, Jouhandeau doit se cantonner au monde de l'image et du simulacre, où sa jouissance passe par les lettres, la lettre et la main (re)tranchée de l'amant. Imaginaire où le sujet peut reconduire inlassablement son entreprise d'indivision en colmatant l'Autre par le fétiche. L'Amant J. St., pour Jouhandeau, c'est donc la Main de jouissance. Cependant, en vertu de sa fonction de fétiche, issu du démenti pervers, la main postiche dévoile un envers terrifiant pour le sujet, comme je le démontrerai dans le chapitre suivant.

L'Autre est voulu complet, total. C'est une image idéale construite par l'entremise d'un défilé de fétiches, de postiches et de voiles. En cela, le procédé pervers vise à compléter l'Autre, à boucher le manque symbolique par une prolifération d'images phalliques séparées du réel. Sur la scène du fantasme, l'autre en tant qu'objet de désir et l'Autre en tant que fonction symbolique semblent se superposer, sont en quelque sorte en surimpression par la torsion imaginaire que le pervers impose. Du point de vue du fantasme pervers, l'Autre est ravalé sur le plan imaginaire pour devenir l'objet du sujet écrivain. Le jeu pervers s'expose, par ailleurs, dans un double mouvement où le sujet se fait l'instrument de l'Autre pour l'instrumentaliser à son tour. Genet et Jouhandeau déploient une construction imaginaire bien analogue. Ils réifient l'amant, le statufie en une pure représentation phallique qui nie la division induite par tout échange symbolique. À la suite de quoi, ils semblent espérer que cette entreprise de complétude de l'Autre débouche sur la désubjectivation du moi. Si Genet et Jouhandeau désirent, c'est pour mieux diviser et régner. Le désir n'est donc pas ici de l'ordre de l'Autre mais de la jouissance. L'amant n'est qu'un outil, un accessoire, certes bien nécessaire, mais nié dans sa réalité de sujet pour n'être qu'un objet. Il n'est aimé qu'à la condition d'être utilisé dans l'œuvre de non-division du narrateur. Pourtant, en raison de la

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁰⁵ « On pourrait voir aussi une autre variante du fétichisme, mais ce serait, cette fois aussi, un parallèle tiré de la psychologie comparée, dans cet usage chinois de commencer par mutiler le pied de la femme puis de vénérer comme un fétiche ce pied mutilé. On pourrait penser que le Chinois veut remercier la femme de s'être soumise à la castration. » (Sigmund Freud, « Le fétichisme », *op. cit.*, p. 138.)

double construction symbolique homosexuelle et perverse, Jouhandeau et Genet sont voués à ne vivre qu'un cuisant échec. À tout instant, le voile peut se lever et découvrir le creux dans l'amant et, par conséquent, le manque que le sujet porte en lui. La *Verleugnung* freudienne est, en effet, à plus d'un titre perverse. Le sujet y recourt pour se dérober à l'angoisse de la castration, dont il n'est jamais entièrement dupe. En cela, il est habité par la certitude inconsciente que son système, patiemment élaboré, peut le conduire à l'échec. La révélation de la castration désavouée est liée chez eux à la condition d'être-mort. La dialectique du pervers est double et nous amène, en conséquence, à considérer l'Autre par le prisme du manque, du défaut du phallus sur le plan symbolique.

CHAPITRE 3

L'ENVERS FISSURÉ DU MIROIR

L'Autre, Genet et Jouhandeau s'emploient à le construire comme une pure image, un idéal virtuel complété et colmaté. À cette seule condition, il peut devenir l'objet de leur dévorante passion. Pourtant, le sujet de la perversion n'est pas atteint de cécité. Dans son secret, il se sait dépositaire d'un don particulier, comme un don de double de vue. Il se prétend le seul à pouvoir percer à jour la réalité et en démolir les simulacres. Mais ce don a sa part maudite : le sujet n'est jamais totalement dupe de l'univers imaginaire. En vertu du démenti pervers, vacillant entre le « je sais bien » et le « mais quand même » évoqué dans le précédent chapitre, les falsifications et les illusions qu'il élabore laissent parfois entrapercevoir le réel si odieux à ses yeux. Porter par ce regard de voyant, le démenti est « un *cachez pour montrer sans dire*²⁰⁶ », selon Guy Rosolato. Le sujet pervers dissimule, par le cortège des chimères et des postiches, sa castration qui, sur le plan symbolique de l'énonciation, se dit malgré tout (malgré lui). Néanmoins, ce don de double vue assure au sujet sa maîtrise, sa toute-puissance sur l'Autre. Il en est persuadé²⁰⁷. La *Verleugnung* est la clé de voûte de son système. Mais, à la complexe mécanique de l'aveu et du désaveu, se double « cette oscillation du Moi, [...] cette scission²⁰⁸ » où le sujet se tient simultanément dans la posture d'un dévoilement involontaire de la castration et dans la négation de celle-ci.

²⁰⁶ Guy Rosolato, « Généalogie des perversions », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 278.

²⁰⁷ Cette trouée du réel, par le regard du pervers, c'est même « un des moyens majeurs de la réassurance narcissique dans la relation perverse. » (*Idem.*)

²⁰⁸ Guy Rosolato, « Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », *Le désir et la perversion*, Paris, 1981 [1967], p. 15.

C'est donc à l'envers du démenti, à la castration qui se révèle en dépit des rituels pervers, que je souhaite consacrer le présent chapitre. Avant d'en venir aux romans étudiés, il convient d'apporter les développements et les nuances théoriques suivants. Il faut d'ores et déjà souligner que, pour les narrateurs Genet et Jouhandeau, homosexuels et pervers, dans le sens de ce qui précède, et en tant que sujets mâles démentant la castration, ils occupent une position féminine sur le plan symbolique. Ils ne se présentent pas comme femme dans la réalité, bien entendu, mais ils se constituent inconsciemment, comme sujets parlants, par identification à la mère phallique. Comme le stipule Castanet, au sujet d'un cas de fétichisme analysé par Freud dans son article éponyme : « Par son fétiche, ce sujet bouche le manque de l'Autre maternel. Il constitue une mère "toute", imaginarisée en "mère phallique"²⁰⁹ ». Le fantasme se présente donc comme la garantie d'un Autre maternel complet, sexué, phallique. Or, la mère, Freud l'a souligné avec l'exemple de Léonard de Vinci, est le premier objet d'amour du sujet, en même temps que le sujet tend à se vouloir reflet, image de la mère. À ce titre, à l'âge adulte, il cherche sans cesse le phallus dans ses objets d'amour, car le premier objet auquel il a été confronté supporte le vibrant témoignage de ce manque : la mère et son phallus, qui nient et soulignent l'absence de pénis. Les autres objets que sont les amants doivent être à l'image de la mère non-castrée (ou plus exactement à l'image du sujet, renvoyée par le regard désirant de la mère). Mais, si l'Autre aimé est, par essence, incomplet lui-aussi, le sujet projette de le reconstituer par le manège des images phallicisantes, c'est-à-dire qu'il le recouvre d'une image phallique, d'un fétiche, dans l'espoir qu'il soit lui-même réifié et complété en retour. Néanmoins, il ne faut jamais perdre de vue que, malgré toutes ses tentatives, ne demeure au final qu'un fantasme qui n'atteint pas la réalité. C'est un leurre, une impasse, un déni qui ne réalise jamais totalement le projet d'unité du moi. Car, ce qui orchestre le fantasme et son dévoilement, ce qui soutient la jouissance et l'horreur révélée de la castration, tous deux constitutifs du sujet pervers, c'est l'écriture. Une écriture que j'entends manifester, dans les pages qui suivent, comme une mise en scène de la castration symbolique. Le drame sacrificiel s'organise autour d'une castration signifiée comme impossible. Elle y est sans cesse rejouée, théâtralisée comme une pure virtualité indépassable. Ma lecture, après avoir exposé les stratégies d'objectalisation du sujet, se propose maintenant

²⁰⁹ Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 65.

comme une déconstruction du fantasme mis en écriture afin de reconnaître la position du sujet face à l'Autre, voulu comme miroir, mais un miroir fissuré et cassé irrémédiablement.

Bulkaen ou le paravent fleuri

Avec l'amant rêvé Bulkaen, Genet manifeste l'autre comme ambivalent et dont la nature est indécidable. Même s'il est établi que le condamné à mort est la fin avouée du récit, Genet, au fil des pages du *Miracle de la rose*, témoigne à de multiples reprises de son désir pour Bulkaen, jeune voyou de vingt ans. Il le dit même très explicitement : c'est « pour le caresser en caressant les mots qui doivent le rappeler à lui en le rappelant à moi, [que] j'avais commencé la rédaction de ce livre²¹⁰ ». Le motif (avoué) de l'acte de parole serait alors l'espoir de jouir de Bulkaen. Le pervers, pour accéder à cette jouissance, doit construire l'Autre comme complété. Ce à quoi s'emploie Genet en relevant, à de multiples reprises, la beauté de son amant, la dureté granitique de ses muscles, sans oublier son sourire tout aussi dur, masquant tant la cruauté que la douceur. Or, il n'est pas anodin que l'essentiel de leur relation passe par un échange de billets et de lettres. À l'ombre de l'escalier central de Fontevault, où se déroule la majorité de leurs rencontres, Bulkaen se détache en effet constamment de lui²¹¹. À peine le narrateur parvient-il à lui dérober un baiser, et non sans ruses. Son ardent désir, Genet le déclare placé sous la bannière de la Colonie. Même s'il ne l'y a pas connu, Bulkaen a, en effet, été un colon de Mettray. Ce passé, le narrateur ne peut

²¹⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 55.

²¹¹ « C'est l'endroit de tous les rendez-vous d'amour et surtout des nôtres. » (*Ibid.*, p. 61.) L'escalier chez Genet est différent de la porte par laquelle la victime entre dans l'imaginaire. Il a pour fonction de réaliser la rencontre avec l'amant. C'est un espace bien réel où se perpétuent les échanges symboliques entre les prisonniers. Mais cet espoir est déçu. L'escalier, comme l'échelle d'Harcamone, ne permet jamais de s'évader pour accéder à la liberté de l'amour ou de la vie au-dehors. Seul l'imaginaire où l'Autre s'est vu objectalisé détient encore la promesse d'une « union » — forcément perverse et à sens unique. Ouvrir la porte à l'objet du désir est synonyme de sa possession. Ce pourquoi, se sentant rejeté d'un échange silencieux et mimétique entre Bulkaen et le détenu Lou-du-Point-du-Jour, Genet s'écrie : « Je me sentais à la porte de Bulkaen puisque je n'avais pas eu le temps ni la place d'insérer dans les connexions de leur mouvement, l'intention même de l'un des miens. Il fallait que j'entre en lui à tout prix. » (*Ibid.*, p. 258.) À l'inverse, pour se préserver de la division subjective, le sujet pervers doit fermer toutes les issues. Il se rigidifie au maximum en un objet imperméable dans une hypothétique complétude : « Je tentai un dernier effort pour refermer sur moi une porte qui montrerait le secret de mon cœur, et qui risquait de laisser Bulkaen entrer en moi comme en pays conquis, monté, botté, éperonné, cravaché et l'insulte à la bouche » (*Ibid.*, p. 84.)

donc que le fantasmer. Il s'agit pour Genet de « retrouver en un autre qu'en moi le souvenir de Mettray, autant peut-être pour rejoindre Mettray que pour le continuer dans ma vie d'homme en aimant selon les mœurs d'alors²¹² ». Rêver de Bulkaen à Mettray est une stratégie visant à revivifier le temps passé (et fantasmé) où chaque mâle était accouplé, marié à un autre. Et qu'importe si ces unions ne sont pas réelles, il suffit que le narrateur les ait perçues telles, c'est-à-dire amoureuses et sexuelles. Dans les replis de son culte phallique, qui a pour cadre Mettray, elles lui appartiennent et il en jouit. Pourtant, la situation a changé : dans le présent de la détention en Touraine, Genet est connu comme un dur. Il a tiré à lui la couverture du mâle pour s'en revêtir. C'est, désormais, en tant qu'homme viril et dominateur qu'il doit vivre ses amours. Ceci dit, Bulkaen se montre sans cesse fuyant et parade avec son masque de virilité. Genet doit donc le soumettre, et pour mieux le soumettre, il le *dresse* comme une figure conquise²¹³. Dans le récit de son enfance, Bulkaen appartient à la famille de « La Jeanne d'Arc », composée exclusivement de garçons passifs²¹⁴. Par ailleurs, au détour d'un de leurs conciliabules sur les marches de l'escalier, Bulkaen finit même par lui avouer : « Moi, j'ai toujours été fleur²¹⁵ ». Le motif végétal vient authentifier une nature sexuelle voilée ou duplice. La rose en est la parfaite incarnation : symbole d'amour et de mort, on l'a dit, mais aussi d'une indécision du sexe, comme l'a souligné Jacques Derrida dans *Glas*. Selon lui, il y a une « anthologique de l'indécidable²¹⁶ » à l'œuvre dans les mondes accouchés par la plume de Genet, dont la fleur est l'emblème : non pas de féminité, mais d'une indétermination sexuelle constante. L'univers criminel, Genet le veut pareil à un champ d'hommes-fleurs, de mâles forts et durs aimant d'autres mâles, où chacun est le soumis d'un autre, comme le révèle la chaîne chimérique de la virilité²¹⁷. Par conséquent, Bulkaen se

²¹² *Ibid.*, p. 65.

²¹³ « J'ai attendu chez lui le signe d'une évidente féminité grâce à quoi je l'eusse entièrement dominé. » (*Ibid.*, p. 239.)

²¹⁴ « [L]a famille que nous appelions « La Jeanne d'Arc », qui avait son fanion à elle, blanc et bleu, [n]'était composée que de vautours, vautours des marles des autres familles » (*Ibid.*, p. 140.)

²¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

²¹⁶ Jacques Derrida, *Glas*, vol. I, Paris, Denoël, 1981 [1974], p. 177.

²¹⁷ En ce sens, l'entreprise fantasmatique de Genet fait écho à l'assertion de la psychanalyste Janine Chasseguet-Smirgel, lorsque celle-ci revient sur l'apport freudien à la théorie de l'homosexualité, notamment déployée dans le texte sur Léonard de Vinci : « [I]l existe [chez les homosexuels] le fantasme d'un monde exclusivement féminin. » (Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique*

dévoile au fil des pages comme la « parfaite » incarnation de ce rêve mouvant : sa virilité est trompeuse et masque son appartenance au royaume de la femme, c'est-à-dire, selon Genet, à l'empire de l'homosexualité et de la passivité. Sa beauté qui fait tourner le cœur, ses charmes pour lesquels les voyous se battent, Genet finit par les reconnaître comme sa propre œuvre :

Mais cette force qu'il possédait n'était que la force de mon amour. Sa dureté granitique, c'était la rigidité qui résultait de la crispation de toutes ses fibres en face de mon amour — et surtout, de mon désir. Plus je faiblissais, plus il se durcissait, apparemment, pour moi seul et par contraste. Il bandait de tout mon amour²¹⁸

Si Genet « le bande », il expose son souhait de le statufier par le procédé métonymique en une figure fétichisée. Dès lors, Bulkaen n'est rigide, c'est-à-dire ici viril, que par l'entremise de Genet : en dehors de l'entreprise d'imaginarisation du narrateur, Bulkaen « [n'a] toujours été [que] fleur ». Dans le jeu du pervers, l'Autre est rigidifié car la division à laquelle le sujet tente d'échapper, « [ce dernier] la rencontre, intensifiée, chez le partenaire. Pour y parer, il se rigidifie d'autant plus, réenclenchant le cycle. Bref, il se produit chez l'Autre ce qu'il s'essaye à évacuer dans sa propre position²¹⁹ ». Suivant la citation de Castanet, ce n'est donc pas tant l'Autre qui est « rigidifié », que le sujet devant un Autre qui manque à être rigide. Dès lors, Bulkaen apparaît comme un objet de désir voulu compléter, et aimé (avant d'être abandonné) en dépit — en vertu ? — du manque qu'il manifeste malgré tout : cette part féminine, qui le révélerait comme soumis à la castration si elle était entièrement dévoilée. Ce jeune voyou, Genet le pense pareil à un « être idéal maintenant fixé » et rivé au sol mouvant de l'imaginaire²²⁰. Ainsi, le sujet de l'écriture peut espérer se « rigidifier »/viriliser face à cet Autre marqué par le déficit phallique. Cependant, la destinée de Bulkaen indique un autre objet de désir bien plus sublime : Harcamone. L'adoration de

et esthétique de la perversion, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 56.) Il faut néanmoins nuancer : le monde « exclusivement féminin » de Genet est habité par une multitude d'êtres au sexe indistinct.

²¹⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 148.

²¹⁹ Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 214.

²²⁰ Avec une terminologie que ne renierait sûrement pas un psychanalyste, Genet a une vision de la place de Bulkaen au cœur de son roman : « Le rôle de Bulkaen fut peut-être de se faire aimer, et c'est l'ivresse que me causait cet amour qui me permit de mieux découvrir — grâce au langage — les qualités de l'être idéal maintenant fixé. On peut me demander si justement je n'aimais pas Bulkaen parce que je découvris aussi chez lui ces qualités. Je ne peux répondre. [...] Par le jeu et les trucs du langage, il m'aura servi à définir un être, à lui donner la force et la vie. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 268.)

Bulkaen cache l'idole véritable²²¹. Tel un paravent, voulu aussi tendu qu'un mur de granit, mais sur lequel est épinglée une fleur fragile, Bulkaen dissimule l'assassin, premier parmi tous les prisonniers rêvés. En quelque sorte, le jeune voyou a une fonction fétichique car il masque un Autre phallique plus vénéré — plus marqué encore par l'ambivalence du démenti pervers, c'est-à-dire révélant et masquant le secret de la castration. Écrire et fantasmer Bulkaen revient, pour Genet, à rappeler Harcamone du fond de son esprit : « C'est ainsi qu'apparaissait à mon regard intérieur — la vision étant commandée par mon amour pour Bulkaen — le condamné à mort²²² ». Par son destin, Bulkaen préfigure le sort d'Harcamone : il est une première tentative avortée, un premier objet délaissé sur la route de la jouissance vers le mâle pleinement phallique (au sens genétien) car marqué du sceau de la castration.

Un saint céphalophore

La scène imaginaire est le temple où Genet célèbre sa liturgie possessive. Cet édifice de la religion perverse abrite un phallus voilé et révérend, tel le *fascinus* de pierre adoré lors des fêtes antiques dédiées à Bacchus : le condamné à mort, reclus derrière les murs de sa cellule spéciale²²³. Harcamone figure l'organe dressé et exhibé au cœur de la prison rêvée de Genet. Comme le stipule Sichère, avec l'assassin phallique, « le culte du mâle, c'est le culte de la queue²²⁴ » par excellence. Le narrateur de *Miracle de la rose* ne dit pas autre chose :

Si j'ai rêvé d'une queue, ce fut toujours de celle d'Harcamone, invisible à la Colonie, dans son pantalon de treillis blancs. Or, cette queue, je l'appris plus tard

²²¹ « Il fallait un support à mes désirs, un prétexte. Harcamone fut ce prétexte et ce support, mais il était trop inaccessible pour qu'il le puisse demeurer longtemps et, de lui-même, en se présentant, Bulkaen se chargea de tous ces ornements que ma folie secrète. » (*Ibid.*, p. 355.)

²²² *Ibid.*, p. 134.

²²³ Le *fascinus* (une représentation du phallus) était adoré au cours des célébrations données dans la Villa des mystères, en l'honneur du dieu Bacchus, patron de la tragédie, du théâtre, de la fête et de l'ivresse. Durant la cérémonie, le *fascinus*, d'ordinaire voilé et caché dans une corbeille (*le liknon*), était révélé aux initiés. Constamment mis en scène, « [s]elon Aristote, les mystères comprenaient trois parties : *ta drômena*, *ta legomena*, *ta deukumena* (les actions mimées, les formules dites, les choses dévoilées). Drame, parole, exhibition [...] Les choses "mystérieuses" (c'est-à-dire "réservées aux mystes") concernaient la sexualité et le monde des morts. » (Pascal Quignard, « La villa des mystères », *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 290.)

²²⁴ Bernard Sichère, *op. cit.*, p. 142.

par une de ces indiscretions dont sont coutumiers les voyous, elle n'existait pas. La queue se confondait avec Harcamone ; ne souriant jamais il était lui-même la verge sévère, d'un mâle d'une force et d'une beauté surnaturelles. Je mis longtemps à savoir de qui. La vérité, c'est qu'Harcamone appartenait à un prince-forban qui avait entendu parler de nous. De sa galère, entre ses gueux cuivrés, c'est-à-dire, aussi, couverts d'ornements de cuivre, voguant et bandant loin d'ici, il nous avait envoyé son sexe superbe, aussi mal dissimulé sous les traits d'un jeune maçon que pouvait l'être l'assassin lui-même sous les traits d'une rose²²⁵.

Homme-fleur et homme-phallus, Harcamone est l'incarnation du sexe du capitaine de la galère, ce navire de bois qui occupe tant le centre de la cour de Mettray que le mitan des fantasmes de fornication et de soumission de Genet. Lointain, évanescent car purement imaginaire, le capitaine a envoyé pour messenger son sexe fait homme. Et quelle parole peut délivrer ce dernier, si ce n'est l'aveu d'un royaume viril érigé au milieu de la fumée ? Genet est donc en plein dans l'architecture de l'homosexualité perverse, décrite par Serge André, comme un système où « le phallus est souvent identifié non pas au pénis (comme c'est généralement le cas pour le névrosé), mais à l'image corporelle complète²²⁶ ». Harcamone signe la victoire (à la fois éclatante et trouble) du primat du phallus dans le monde du *Miracle de la rose*. L'assassin est même survirilisé, comme gros de tous les phallus des enfants de la Colonie. Au contraire des autres détenus, chargés et recouverts de fétiches, l'assassin *est* le phallus — voilé qui plus est par « un pantalon de treillis blancs ». Ils ne sont pas pétris de la même chair : le meurtrier, lui, trouve sa pleine substance et son couronnement dans l'imaginaire²²⁷. De plus, Harcamone a violé et tué une fillette, il a oblitéré un symbole de féminité. Sa gloire phallique est assurée. Il paraît réaliser ainsi le vœu le plus cher du sujet : la plénitude retrouvée, l'abolition totale du pouvoir terrifiant de la castration. Or, on le sait, le démenti du pervers s'inverse, se retourne tel le système des tourniquets mis en avant par Sartre. On peut donc penser que le démenti de la castration impose aussi, en quelque sorte, ses continuelles oscillations à la pensée circulaire et ambivalente de Genet. En raison de la *Verleugnung*, si pour Harcamone, lors de l'apothéose grotesque de ses miracles, « ses

²²⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 228.

²²⁶ Serge André, *op. cit.*, p. 215.

²²⁷ « L'autorité des marles est crapuleuse. Ce sont des mecs qui peuvent encore bander, dont les muscles sont de chair. Le sexe et la chair des assassins sont de lumière. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 79.) Au contraire des autres, les images suscitées par l'idole Harcamone sont infinies. Le fantasme, à travers lui, peut être reconduit en permanence : « Les mots n'ont aucun pouvoir sur l'image d'Harcamone. Ils ne l'épuiseront pas, car sa matière est inépuisable. » (*Ibid.*, p. 271.)

muscles saillaient à tel point qu'on les eût dit rembourrés comme, sous les chaussettes, les membres des joueurs de football. Il bandait de tous ses muscles²²⁸ », c'est parce que Genet, auparavant, dans leur communion fantasmée, l'a complété : « Je veillais sur lui, je tendais mon esprit. Je le bandais²²⁹ ». L'opération se répète. d'un criminel à l'autre, du jeune voyou au divin assassin. C'est toujours le sujet de l'écriture qui réinvente l'Autre par le processus de phallicisation. Par conséquent, l'entreprise de colmatage de l'Autre est simultanément voilée et démasquée.

Plus que sur tout autre criminel, la marque de la mort s'imprime sur le suprême fétiche Harcamone. En effet, le meurtrier est tenu dans une fin suspendue, toujours inachevée et en voie d'accomplissement. L'amant criminel devient un « objet éternel » selon Lacan : « [D]'Harcamone, qui avait tué une fillette de neuf ans, nous ne parlions qu'au passé. Harcamone vivait parmi nous, mais ce qui circulait dans la Colonie n'en était que l'enveloppe magnifique entrée dans l'éternité²³⁰ ». Dès l'enfance à Mettray, devenue fantasme par sa réécriture dans le récit, Genet exhibe son projet de signifier l'assassin comme pétrifié et dégagé de tout échange, de tout rapport. Or, pour être désubjectivé à son tour et échapper à la division symbolique en réifiant l'Autre, le narrateur s'emploie à prouver inlassablement sa position d'être-mort dans l'échange signifiant. « Mon enfance étant morte, en parlant d'elle, je parlerai d'une morte, mais ce sera parler du monde de la mort, du Royaume des Ténèbres ou de la Transparence²³¹ », « [j]e suis donc mort. Je suis un mort qui voit son squelette dans un miroir, ou un personnage de rêve qui sait qu'il ne vit que dans la région la plus obscure d'un être dont il ignorera le visage, éveillé²³² » ou encore, dans les décombres de la Colonie abandonnée, qu'il visite à l'âge adulte, « [j]e n'ai trouvé qu'un cadavre. Je sais que ma jeunesse est morte²³³ ». Le temps béni de Mettray n'est qu'un cadavre et lui, Genet, est pareil au mort qui voit dans le miroir le squelette de son enfance. Mais la mort est aussi le royaume labile du reflet, puisqu'elle trouve une résurrection par la récitation

²²⁸ *Ibid.*, p. 354.

²²⁹ *Ibid.* p. 349.

²³⁰ *Ibid.*, p. 212.

²³¹ *Ibid.*, p. 42.

²³² *Ibid.*, p. 44.

²³³ *Ibid.*, p. 306.

d'un poème-fantasme où grouillent les images. Dans l'œuvre littéraire de Genet, c'est le projet inachevé de *La Mort* qui en porte le plus éclatant écho. Le texte *Fragments...*, qui est une ébauche de ce livre total, initialement paru dans la revue *Les Temps modernes*, en 1954, manifeste la condition du sujet qui parle depuis la mort. Cette mort fondamentale et constitutive, Genet la lie à son homosexualité :

La pédérastie comporte son système érotique propre, sa sensibilité, ses passions, son amour, son cérémonial, ses rites, ses noces, ses deuils, ses chants : une civilisation, mais qui, au lieu de lier, isole, et qui se vit solitairement en chacun de nous. Enfin, elle est défunte. Accumulant, à mesure qu'elle s'élabore, des gestes et des réflexions perverses par les notions de rupture, de fini, de discontinu, elle ne construit que d'apparents tombeaux [...] La condamnation portée sur les voleurs et les assassins est rémissible, non la nôtre. Ils sont coupables par accident, notre faute est originelle. Nous paierons cher le sot orgueil qui nous fit oublier que nous sortons d'un placenta. Car ce qui nous damne — et damne toute passion — c'est moins nos amours infécondes que le principe stérile qui fertilise de néant nos actes, le moindre de nos gestes²³⁴.

Genet se sait mort comme sujet parlant, et donc incorporé malgré tout à la dialectique signifiante. Homosexuel, il ne peut construire que « d'apparents tombeaux », être infertile et défunt comme sa sexualité. Par cette nature, il est coupé du rapport à autrui. Cette sentence de mort n'est pas du ressort du monde des vivants, elle est irrémédiable et originelle. C'est une blessure qui reste ouverte pour toujours et qui le fonde comme sujet. Elle est même vécue comme une « damnation ». D'ailleurs, Genet emploie ce même mot dans un paragraphe qui indique sa fascination pour Harcamone :

Je ne saurais dire avec précision comment l'idée de mort vint à mon esprit. Je ne peux que l'inventer mais je connaissais Harcamone si bien qu'il y a des chances pour que je tombe juste, enfin j'ai moi-même éprouvé cet immense désespoir de la

²³⁴ Jean Genet, « Fragments... » (1954), *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 79 et p. 81. Dans une lettre adressée à Sartre, aux alentours de 1952, Genet revient sur cette idée : « Dans l'enfance, un traumatisme bouleverse l'âme. Je pense qu'il se produit alors ceci : après un certain choc, je refuse de vivre, mais, incapable de penser ma mort en termes clairs, rationnels, je la vis symboliquement en refusant de continuer le monde. L'instinct me porte alors vers mon propre sexe. (Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 384-385. Je souligne.) La mort est originelle selon Genet, avant même le passage à l'homosexualité. C'est tout l'inverse de ce que martèle Sartre, pour qui, Genet « devint pédéraste parce qu'il était voleur. » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédie et martyr*, op. cit., p. 94.) Ne pourrait-on pas, d'ailleurs, voir dans ce « traumatisme » qu'il évoque le refus de la castration ? Ou bien est-ce la mort de la mère adoptive, Eugénie, au cours de sa onzième année ? Dans tous les cas, une horreur s'annonce, horreur à laquelle il est « incapable de penser », comme il le dit dans la lettre à Sartre, et dont il se soustrait par le biais d'un démenti.

condamnation perpétuelle, et pire encore ce matin même, puisque ce fut le sentiment de ma damnation perpétuelle²³⁵.

La condamnation à mort se manifeste comme l'événement suprême du monde genétien : le sujet perçoit dans la peine capitale appliquée à l'Autre une actualisation de sa posture. Elle consacre véritablement celui qui en est le destinataire, car elle donne un sens à la mort. La condition de mort que Genet s'imagine sienne, « l'être-mort²³⁶ » selon Sartre, n'est donc plus liée à un sentiment vécu arbitrairement et ressenti comme une damnation. La mort promise à l'autre, « l'être-pour-mourir » attribué au condamné à mort, implique que, désormais, la mort peut être signifiée pour le sujet comme une condamnation de l'Autre, c'est-à-dire une reconnaissance, une authentification qui donne un sens et qui permet au sujet de se placer dans l'échange symbolique²³⁷. Par conséquent, Genet peut parler, écrire surtout, à partir de cette mort symbolisée. Il la fait sienne, un *être* devient un *faire*²³⁸. L'impossibilité de « continuer le monde » se transmue en un refus, en un choix par la négative. Il n'est plus passif mais actif. La domination de son destin passe par la plume ; il conduit sa vie, même si celle-ci est purement fantasmée. Pour Genet, désormais, « [i]l n'y aura de vie future

²³⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 69.

²³⁶ « Ses ouvrages sont remplis de méditation sur la mort ; la singularité de ces exercices spirituels, c'est qu'ils ne concernent presque jamais sa mort future, son être-pour-mourir ; mais son être-mort, sa mort comme événement passé. » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 10. Je souligne.)

²³⁷ « [C]'est comme mort que Genet s'imagine originellement vu par l'Autre. Cependant, à cette mort imaginaire première va s'opposer pour Genet une autre mort dont il rencontre la présence à la fin de son adolescence, et autour de laquelle il va réorganiser tout son univers subjectif. C'est la rencontre du *condamné à mort*. La fonction de celui-ci est capitale : le condamné à mort lui rend, en définitive, la possibilité de la mort. À partir de cette rencontre, en effet, la mort n'est plus *derrière* Genet, comme une instance anonyme et sans signification, elle vient se placer *devant* lui, comme une sanction, c'est-à-dire un jugement par lequel l'Autre (en l'espèce : le juge) peut valider, en lui donnant signification, le caractère irréparable d'un comportement, transformant ainsi un "geste malheureux", ou une impulsion, en *acte* véritable. Pour Genet, la condamnation comporte avant tout une reconnaissance, soit ce qui lui a manqué à la naissance. » (Serge André, *op. cit.*, p. 223.)

²³⁸ À propos de la continuelle oscillation de Genet entre l'*être* et le *faire*, je renvoie au « faire pour être » de Sartre : Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 77-88. Gisèle A. Child Bickel reprend et résume l'argument de Sartre sur la mort symbolique attribuée à Genet dès l'enfance : « La vie de Genet n'est en fait qu'une mort puisqu'il y a, désormais, paralysie absolue de la liberté. Genet, c'est la priorité de l'objet sur le sujet, c'est celui qui s'est laissé définir par la parole de l'Autre, et donc, dont l'essence précède l'existence. » (Gisèle A. Child Bickel, *Jean Genet : Criminalité et transcendance*, Saratoga, Anma Libri, 1987, p. 3.) En ce sens, la perversion qui vise à renverser le diktat de l'Autre et à l'instrumentaliser à son tour, peut être compris dans le sens d'une revanche ? D'une nécessité pour vivre, sans aucun doute.

qu'écrite, que "formée" dans le langage qui parle d'autre chose que de la vie vécue, puisqu'il raconte précisément son revêtement ; une souffrance, une blessure, certes, mais bandée, habillée, déguisée ou déjà travestie²³⁹ ». Lui seul recouvre sa mort, et sa promesse d'anéantissement réelle, par le voile phallique. C'est donc au nom de cette position d'être-mort que Genet se tourne vers Harcamone. Par le processus d'identification du sujet homosexuel à ses objets de désir, l'amant devient le lieu d'une actualisation de la mort. Genet doit vivre jusqu'au bout la fin de l'autre. Pas une mort réelle, bien entendu, mais plutôt, pour lui, la peinture d'un tableau du trépas²⁴⁰. À ce sujet, le narrateur confie : « Par cette fuite à travers le ciel, j'échappe à la mort. Un déclic ouvre une trappe par où je tombe dans un monde imaginaire vengeur²⁴¹ ». En passant par la trappe de la scène fantasmatique, Genet se sauve de l'horreur de la confrontation à la déchirure originelle. Il ne trouve d'échappatoire que sur le terrain du fantasme. Par ailleurs, c'est alors que le sujet découvre une image — encore une — de l'exécution d'un bagnard qu'il s'exclame : « Il a volé ma mort²⁴² ». À son tour, donc, il va la lui dérober. Car le mâle genetien, comme le pervers, est voleur, il se coule dans l'Autre pour le v(i)oler. Son butin, c'est la jouissance apportée par la mort : si elle est la conséquence symbolique de son homosexualité, alors la mort se manifeste comme la vérité qui s'éclipse, fuyante et mobile, au-delà de l'objet de son désir. Elle est le manque premier, et le dernier de tous les voiles à subtiliser pour s'en recouvrir et devenir objet éternel²⁴³.

²³⁹ Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 160.

²⁴⁰ La suite de la lettre adressée à Sartre et recueillie par Edmund White est, à ce sujet, des plus éclairantes : « Les thèmes symboliques de mort proposés sont alors très restreints, extraordinaire limitation de l'univers pédérastique : suicide, meurtre, vols, actes asociaux, capables de me donner une mort sinon réelle du moins symbolique ou sociale (la prison). *Si l'un de ces thèmes est activé, accompli en fait, il va provoquer ma mort réelle. Il faut donc que je l'accomplisse dans l'imaginaire [...]* Signification de l'amour pédérastique : c'est la possession d'un objet (l'aimé) qui n'aura d'autre destin que le destin de l'amant. L'aimé devient l'objet chargé de "représenter" la mort (l'amant) dans la vie. C'est pourquoi je le veux beau. Il a les attributs visibles, quand moi je vis mort. Je le charge de vivre à ma place, apparent. L'aimé ne fait pas que m'aimer, il me "reproduit", mais de cette façon je le stérilise, je le coupe de son destin. » (Edmund White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 384-385. Je souligne.) Il est sidérant de constater que Genet emploie ici un vocabulaire digne d'une étude psychanalytique.

²⁴¹ Jean Genet, *Miracle de la rose, op. cit.*, p. 182.

²⁴² *Ibid.*, p. 56.

²⁴³ « Lorsqu'un enfant, pour la première fois, découvre la dentelle noire, un choc, une petite déchirure : la stupeur d'apprendre que la dentelle, le plus léger des tissus, peut être parure de deuil. » (*Ibid.*, p. 230.)

Désormais, voler la mort à l'Autre, pure virtualité, c'est être l'« Archimime funèbre²⁴⁴ », le roi d'une galerie de miroirs où la mort se répercute, diffractée d'une surface à l'autre sans jamais atteindre réellement celui qui en occupe le centre. En somme, dans le condamné à mort, Genet cherche à réaliser ce qu'il a déjà rêvé pour ses personnages Divine et Querelle, à savoir le pétrifier en une statue dont l'humanité, les sentiments seraient niés pour mieux l'adorer²⁴⁵. L'amour conduit à retrouver dans la forme statufiée de l'Autre son propre reflet non-divisé. Un reflet que Genet a voulu dur et granitique, comme il s'est acharné à multiplier les occurrences de la « dureté » chez tous les mâles révéérés. Pourtant, comme le souligne justement Alexis Lussier, par cet éclat de soi que renvoie l'Idole, « on se sait devant l'amant comme devant la mort, parce qu'il nous renvoie à l'abîme du double, du reflet sans intériorité, vide comme un tombeau²⁴⁶. » Plus que pour tout Autre, l'Idole du condamné à mort, gélifiée dans l'imaginaire, est creuse car Harcamone signifie la blessure originelle par son exécution à venir. Au nom du pouvoir sidérant et pervers d'un(e) Méduse-Genet, l'assassin est pétrifié en une figure fissurée, marquée par les stigmates d'une béance funeste. Il est adoré d'autant plus pour cette raison.

Mais sa mort fétichisante doit être belle, c'est-à-dire virile chez Genet. Ainsi, elle manifeste le plus parfait démenti : au-delà de l'objet du désir, le sujet cherche la virilité, qui cache la mort. En ce sens, elle n'est pas à l'image de l'agonie humide de Bulkaen, abattu par les gardiens de Fontevault alors qu'il tente de s'évader aux côtés d'un autre prisonnier. Au cours d'une scène de douche érotique et évocatoire, le narrateur fantasme ce meurtre sordide

²⁴⁴ Ce titre est employé au sujet du marle Deloffre, alors qu'il accompagne le cortège funèbre de son vautour noyé Toscano : « Et le jour de l'enterrement, je ne suis pas sûr qu'instinctivement, il 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. » (*Ibid.*, p. 330.)

²⁴⁵ Au sujet de Divine, le narrateur Genet déclare : « Je la dépouillerais de tout attirail sentimental. Qu'elle consentît à être la statue gelée. » (Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 39-40.) Pour ce qui concerne Querelle, dans le roman éponyme : « Pour la première fois Querelle embrassait un homme sur la bouche. Il lui semblait se cogner le visage contre un miroir réfléchissant sa propre image, fouiller de la langue l'intérieur figé d'une tête de granite. » (Jean Genet, « Querelle de Brest » (1947), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1953, p. 362.)

²⁴⁶ Alexis Lussier, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère selon Jean Genet », thèse de doctorat, sous la direction de Anne Éline Cliche, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 100.

où Bulkaen se présente comme volatile et évidé²⁴⁷. Sa mort elle-même n'a pas l'allure dure et rigide de la décollation : elle révèle sa nature coulante et dévirilisée. Pourtant, cette mort, Genet l'a désirée. Mais Bulkaen, une dernière fois, s'est échappé de sa griffe en cherchant à fuir la prison de son propre chef. Il contrecarre ainsi le procès d'objectalisation que Genet entreprend en faisant de lui une figure d'élection. Sa fin lui échappe, elle ne peut s'inscrire dans les codes du rituel pervers. Elle rappelle pourtant la propre condition d'être-mort du narrateur et préfigure celle, à venir, d'Harcamone. Car, s'il « viole un mort²⁴⁸ » en rêvant d'un Bulkaen trépassé et soumis à ses appétits sexuels, Genet lui dérobe alors sa jouissance. Il n'est donc pas cet amant idéal, cet Autre pleinement phallique, cependant son triste sort oriente le narrateur vers son réel objectif : le condamné à la peine capitale.

Dès lors, ne peut-on pas être amené à penser que l'être-mort, chez Genet, dissimule la condition d'être-castré ? S'il ne le dit jamais en ces termes, le fantasme de la décapitation, étant la mort la plus *pure*, invite pourtant à le penser. Celle-ci, plus que toute exécution, l'obsède. Par la décollation, le corps supplicié du criminel peut « coïncider totalement, par la rigidité du cadavre et par la coupure infligée au corps, avec un pénis en érection, coupé et giclant le sang, manifestation sacrée du phallus mis à mort²⁴⁹ ». La guillotine est donc l'instrument de l'extrême coupure phallique : l'amant sectionné par la lame représente indubitablement l'organe imaginaire. Si Harcamone est entré dans la congrégation des mâles par l'assassinat, c'est la décapitation qui fait de lui un objet phallique. Il devient le fétiche majeur, niant la castration, tout en la dévoilant par la coupure qui sectionne son corps. Voilà la *Verleugnung* genettienne la plus accomplie. Une telle érection funeste contient néanmoins toujours la menace d'un dévoilement. Car, disparu, l'autre l'est dans la réalité. Il est donc inatteignable, c'est désormais un fantôme, une image mentale. Le mâle absolu, pleinement

²⁴⁷ Genet s'imagine Bulkaen venu lui demander du savon à l'heure des douches. Il finit par partager le petit enclos de la cabine avec lui et, là, il lui raconte ses exploits à Mettray : « Il récitait de plus en plus vite. Il s'énervait à ce souvenir. Les derniers mots passaient entre des dents presque serrées, son bras nu, tendu, droit, s'activait entre ses pieds. Il foulait et malaxait la mousse et l'aurore. Il rit et hocha la tête. — J'en ai fait marcher... Je pris sa main, mais à peine l'eus-je frôlée qu'il disparut ruisselant dans le brouillard opaque. Et ruisselant était le mot même dont se servit le gâfe pour me parler de sa mort "il était ruisselant au pied du mur..." une nuit d'averse ; il me semble qu'il mourut ce jour même, escamoté par la vapeur. » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 292-293.)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁹ Serge André, *op. cit.*, p. 227.

phallique par la consécration de la guillotine, n'existe pas ailleurs que sur le théâtre du fantasme : circuit fermé et clos de la perversion poussée jusqu'à son paroxysme. L'épisode final de la rose colossale qu'est le cœur d'Harcamone manifeste expressément la vision insupportable de la castration, qui est donc fantasmée sous la forme d'un rêve. À l'heure de la décapitation merveilleuse, derrière ce symbole d'un sexe trouble qu'est la fleur, derrière ses pétales qu'on écarte tels « les jupons d'une fille », s'ouvre son envers : un puits noir, un gouffre, le trou du sexe de la femme, « profond comme un œil²⁵⁰ ». Si ses auxiliaires imaginaires que sont les fonctionnaires y chutent, Genet lui se réveille. Jamais le sujet ne pousse son entreprise jusqu'à la divulgation horrifique. Ses adjuvants sont engloutis dans le fantasme, tandis que lui en réchappe in-extremis en reprenant conscience dans la réalité. Il fait barrage à la révélation par une autre coupure, une nouvelle séparation. Harcamone, par contre, est signifié comme appartenant au premier Autre imaginarisé complété, c'est-à-dire la mère phallique. Or, s'il vole la mort à l'assassin divinisé de Fontevrault, Genet veut se construire à son image. Il est toujours noué au principe d'identification par le miroir de l'homosexualité perverse. Ce principe mimétique est lisible, par exemple, dans la dépouille de la fillette égorgée, reposant dans l'enfance de l'assassin tel le cadavre qui symbolise la propre jeunesse de Genet. Si Harcamone, pour Genet, est transfiguré en un reflet, en un « mort qui voit son squelette dans un miroir », le narrateur se présente comme l'Archimime et l'Archivoleur de la mort de « l'archange Harcamone²⁵¹ ». Le *Harc* d'Harcamone serait-il une

²⁵⁰ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 369. La *Rosa Mystica* que la salle de son cœur abrite n'est-elle pas la fleur mariale par excellence ? C'est en tout cas cette lecture que propose Child Bickel : « Aussi Marie, mère de Jésus, est considérée comme la plus grande mystique, et dans la litanie de Loreto, on lui donne le nom de Rose mystique. Au cœur d'Harcamone, se trouve donc la Vierge Marie » (Gisèle A. Child Bickel, *op. cit.*, p. 87.) Dès lors, Harcamone manifeste indubitablement le royaume trouble de Genet où le mâle est toujours féminisé, et désiré. Il n'est donc pas étonnant que la rose-cœur qu'abrite l'assassin — la fleur sera, ne l'oublions pas, profanée par les mains des fonctionnaires imaginaires — soit rattachée au culte de la Vierge. Cette part féminine d'Harcamone ne se révèle-t-elle pas également par sa décollation qui le figure en être soumis à la castration, c'est-à-dire creusé par le manque symbolique, au même titre que la mère phallique, manque que le sujet s'efforce de ne pas voir par le jeu des masques et des voiles ? Le motif de la Vierge, et donc inévitablement du Fils qui lui est attaché, apparaît encore plus nettement à travers le couple formé par Hamza et sa génitrice dans *Un Captif amoureux*. Cette relation s'iconifie dans l'image idéale d'une Piété genétienne. À ce sujet, on lira avec profit l'analyse que lui consacre Alexis Lussier dans sa thèse : Alexis Lussier, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère selon Jean Genet », *op. cit.*, p. 224-237.

²⁵¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 269. Il me semble nécessaire ici de rappeler le premier échange silencieux entre Genet et Harcamone à Fontevrault. Le narrateur coupe la rose de la guirlande miraculeuse de l'assassin, mais au-delà de ce geste qui préfigure sa décapitation, la

anagramme de *Arch* ? Cependant, comme Genet ne peut vivre la mort réelle de la décapitation donnée aux grands criminels, il emprunte une autre voie pour atteindre la gloire d'une « sainteté aux éclats assourdis ». L'image de son moi idéal, qui cumule tant la sainteté que la décollation, serait donc celle d'un saint phallique *post-mortem*, c'est-à-dire, chez Genet, un saint décapité exhibant sa tête comme témoignage de sa survie et de sa négation de la *césure* castratrice²⁵². On peut dès lors imaginer le sujet Genet pareil à un saint céphalophore brandissant sa tête comme un phallus²⁵³. L'homosexualité de Genet hisse l'autre aimé et décapité au rang d'une icône érotique dédiée à la mort²⁵⁴. Le narrateur jouit

reconnaisse mutuelle que note Genet annonce bien l'entreprise d'objectalisation d'Harcamone en un miroir où le sujet de l'écriture cherche à trouver son reflet : « La tête de la rose tomba sur mon pied nu et roula sur le dallage parmi les boucles de cheveux coupés et sales. Je la ramassai et relevai mon visage extasié, assez tôt pour voir l'horreur peinte sur celui d'Harcamone, dont la nervosité n'avait pu résister à la préfiguration si sûre de sa mort [...] [Il] tremblait d'horreur, ou de honte, ou d'amour, en me regardant comme si elle m'eût reconnu, ou seulement comme si Harcamone eût reconnu Genet » (*Ibid.*, p. 25-26.)

²⁵² La « vie-à-la-mort » et l'exécution du condamné à mort évoquent chez Genet la sainteté. Très tôt dans le récit, il entreprend un rapprochement entre le saint et l'assassin, prisonnier à perpétuité : « Reparer de sainteté à propos de relégation fera crisser vos dents inhabituées aux nourritures acides. Pourtant la vie que je mène requiert ces conditions d'abandon des choses terrestres qu'exige de ses saints l'Église et toutes les Églises (*Ibid.*, p. 57.) Auparavant, le narrateur a évoqué son obsession de la décapitation, en la comparant à la sainteté là-aussi : « On ne connaît aucun supplicié que son seul supplice ait auréolé comme on voit que le sont *les saints de l'Église* et les gloires du siècle, mais pourtant nous savons que les plus purs d'entre les hommes qui reçurent cette mort sentirent en eux-mêmes, et sur leur tête décollée, posée la couronne étonnante et intime, aux bijoux arrachés à la nuit du cœur [...] Il s'agit donc d'une gloire céleste à laquelle j'aspirais, et Harcamone avant moi y avait atteint » (*Ibid.*, p. 11. Je souligne.)

²⁵³ Le rapprochement de la tête et du sexe n'est pas fortuit : Genet ne le fait-il pas lui-même lorsqu'il fantasme le supplice des crachats que subit Bulkaen en se substituant à la victime, supplice donc où des marles de Metray crachent à tour de rôle dans la bouche de Genet-Bulkaen ? « J'étais atteint à la face et je fus bientôt visqueux plus qu'une tête de nœud sous la décharge. » (*Ibid.*, p. 346). Par ailleurs, sans prétendre conclure sur cette question, il m'apparaît judicieux de citer ici un épisode d'*Un Captif amoureux*. Devant une statue de la Vierge de Montserrat, Genet rapporte ceci : « La Vierge noire exhibant son gosse – un voyou montre ainsi son phallus qui serait noir, donc la Vierge noire brandissant son voyou noir. » (Jean Genet, *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 51). Dès lors, il semble que Genet file à travers ses différentes œuvres narratives l'image d'une mère phallique indépassable, incarnée en une *sainte* vierge phallique. Dans *Miracle de la rose*, Harcamone est l'amant absolu car décapité, et par conséquent, il se manifeste, en quelque sorte, comme le phallus tenu par la mère-vierge phallique, tel un sceptre d'autorité qui est gage de sa puissance dans l'imaginaire.

²⁵⁴ « L'érotisation de la pulsion de mort fraye ici la voie à la perversion proprement dite, dont elle constitue la forme primaire. Elle rend, en effet, possible cette transmutation de l'horreur qu'inspire la castration en une jouissance qui en représente le plus parfait démenti. Ce qu'un tel triomphe comporte de défi caractérise la perversion. » (Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima : Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 2009 [1996], p. 12.)

jusqu'au bout, *jusqu'à la mort* de ses amants castrés et phallicisés par la guillotine. La dernière scène qui clôture *Miracle de la rose* est, en ce sens, exemplaire. De la trinité amoureuse de Genet ne reste que Divers, son ancien marle qui a perdu son attrait dans le présent. Après l'exécution d'Harcamone, le narrateur parvient enfin à le soumettre dans l'acte sexuel. Genet est donc devenu ce dur qui asservit les autres durs. Pourtant, est ravivé un souvenir où se superposent les lieux de Mettray et de la Centrale :

À l'un des bouts du couloir central du quartier, il y avait une grande verrière dépolie, protégée par des barreaux, et qui ne s'ouvrait jamais, sauf un vasistas, ménagé dans la partie supérieure. C'est derrière elle que je vis Divers pour la dernière fois à Mettray. Il était grimpé, grâce à je ne sais quoi, jusqu'au vasistas où il se tenait pendu par les mains. Sa tête dépassait seule, et le corps s'agitait lourdement [...] Il me dit au revoir dans cette position²⁵⁵.

L'ultime vision que Genet emporte sur le seuil du livre, c'est donc son dernier amant, figuré décapité par la fenêtre d'où sa tête émerge. Ce tableau le fixe comme un Autre décollé, c'est-à-dire comme suprême fétiche. Autrement dit, avant que les pages ne se referment, Genet invoque une nouvelle figure phallicisée par la décapitation pour perpétuer le fantasme et la garantie de la jouissance. Pourtant, le fait qu'il ait recourt à une complexe construction imaginaire, où le regard ne perçoit que le haut du corps de Divers, par le jeu des obstacles, signale incontestablement que l'amant viril et décapité est à jamais une chimère. Mort, en quelque sorte parce que vu « pour la dernière fois à Mettray », Genet ne peut donc plus traquer en lui un objet réel : c'est un mirage spectral. Et s'il vit dans la réalité, la peinture d'une décapitation imaginarisante trahit la facticité du montage. La division imposée par la castration, entrevue dans la décollation, est rejetée in-extremis. Cette mise en scène mortelle, le voile phallique la recouvre *in fine*.

Genet ne meurt pas comme Harcamone sur l'échafaud. Et Divers décapité, en fin de compte, n'est qu'une image, une illusion inoffensive. Pas fou, Genet, bien évidemment. Il peut reprendre à son compte la déclaration qu'il fait au sujet de son reflet idéalisé, Harcamone : « L'auteur d'un beau poème est toujours mort²⁵⁶ ». L'écriture s'est substituée au sort du condamné. Par la plume, le narrateur a produit un nouveau sens, une victoire relative

²⁵⁵ Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 375.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 212.

où l'incarcération, tant réelle dans la prison que fantasmée dans l'imaginaire, actualise sa condition symbolique d'être-mort tout en chassant l'éventualité d'un trépas réel. Mais ce gain n'est obtenu qu'à la condition de poursuivre sans cesse l'élucubration phallique et de maintenir le mensonge de l'unité d'un moi genétien entrevu dans le suprême mâle décapité. En somme, il s'agit de maintenir ouverte et vive la blessure originelle, afin de s'exclure du jeu signifiant d'avec l'Autre et de surseoir à la castration. Le céphalophore joue donc bien seul avec sa tête tranchée, légère comme de la dentelle.

Être damné plutôt que castré ?

Jouhandeau poursuit, de son côté, l'œuvre d'identification à un grand Autre phallique. La main-fétiche se propose comme le moyen idéal de le construire. Gage de jouissance, le postiche de la main se manifeste comme une figure mobile et changeante, trouble. Dans cette optique, il convient de s'intéresser au portrait du Prêlat, qui occupe une place centrale dans *Chronique d'une passion*. En effet, dans l'image de lui-même, Jouhandeau honore son propre moi :

[E]ncore il me fixe et en même temps poursuit « quelque chose » ailleurs, dans une sorte de miroir, un autre « moi », « moi » encore, « moi » toujours, « moi », davantage, un « moi » que personne ne connaît, que j'ignore moi-même et qu'il m'oblige à voir²⁵⁷.

Plus que tout autre objet, le tableau fascine le sujet et révèle l'au-delà de l'objet de désir : chez Jouhandeau, c'est son moi, seul et impérissable, l'idéal d'un moi unifié et dont le manque serait irrémédiablement exorcisé, chassé. En cela, le narrateur construit dans cette image le projet, à jamais impossible, d'une non-castration. Le support même d'une toile vierge, sur laquelle est peint le corps de Jouhandeau, est, à ce titre, emblématique du rideau de la *Verleugnung* décrit par Lacan :

Le voile, le rideau devant quelque chose, est encore ce qui permet le mieux d'imager la situation fondamentale de l'amour. On peut même dire qu'avec la présence du rideau, ce qui est au-delà comme manque tend à se réaliser comme image. Sur le voile se peint l'absence. Ce n'est pas autre chose que la fonction d'un

²⁵⁷ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 221.

rideau quel qu'il soit. Le rideau prend sa valeur, son être et sa consistance, d'être justement ce sur quoi se projette et s'imagine l'absence. Le rideau, c'est, si l'on peut dire, l'idole de l'absence²⁵⁸.

L'amour chez Jouhandeau, ce serait donc, par-delà le carnaval des apparences de l'objet, d'atteindre son moi véritable et voulu indivisible. Cette absence, celle d'un moi non-castré, s'inscrit sur le tableau comme une promesse et un mirage. Afin d'aller toujours plus loin dans la révélation du portrait comme fétiche absolu, il est nécessaire maintenant de s'arrêter à la description de ses mains. Ce sont elles qui attirent particulièrement l'attention du narrateur lorsqu'il contemple la création de J. St. pour la première fois : « [L]es mains en particulier, entrouvertes sur les genoux, sortaient de l'ombre, où elles avaient paru d'abord noyées²⁵⁹ ». Tenues dans l'entre-deux de l'obscurité, proches de l'entrejambe du personnage, ses mains exhibent la dualité de tout substitut métonymique au phallus. Presque absorbées par les ténèbres, anéanties, elles signifient la castration du sujet tout en la niant puisqu'elles apparaissent au regard ultimement. Nulle part ailleurs, le fétiche des mains ne se révèle plus labile que dans la peinture, qui est elle-même un voile, un rideau remplissant la fonction de fétiche : postiches imbriqués les uns dans les autres, en une série de poupées russes phalliques. Et, tandis qu'Élise part, armée de sa lame, à la recherche de J. St., le narrateur n'en profite-t-il pas pour dissimuler son effigie dans un placard, la recouvrant d'un voile de tissu à la manière du phallus (*fascinus*) dionysiaque que les officiants camouflaient de la même façon dans la Villa des mystères²⁶⁰ ? Voilé, le tableau est signifié comme l'ultime talisman phallique jouhandélien, terriblement mouvant et duel.

Le drame conjugal, révélé comme un drame castrateur, se lit en deux temps. Élise, transformée en furie sacrée, souhaite tout d'abord châtrer le jeune peintre ; non pas donc l'atteindre au cœur, mais au sexe. « L'Idée fixe » qui la taraude l'enjoint à le frapper à cette partie spécifique de son corps. Elle en livre à plusieurs reprises la preuve : « [J]e frapperai au

²⁵⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 155.

²⁵⁹ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion, op. cit.*, p. 61.

²⁶⁰ « [J]e n'avais pas cru devoir l'éloigner davantage ; il me semblait hors de ses prises, parce que je l'avais sûrement changé de place et dissimulé dans un placard sous un châle » (*Ibid.*, p. 163.) Pour le déroulement du cérémonial dionysiaque, se reporter à la note 223. Les mystères romains, rythmés par « [l]es actions mimées, les formules dites, les choses dévoilées », où se côtoient mort et sexualité, ont une troublante parenté avec les drames genetiens et jouhandéliens à mon sens.

bon endroit et fort » dit-elle au sujet de cette « petite place fatale, choisie, arrêtée, marquée par le sort de toute éternité », jusqu'à mimer le geste : « [E]lle dressait la pointe de son couteau et la dirigeait dans le vide exactement là, où elle trouvait pour elle le fantôme de J. St. et de bas en haut l'arme cheminait à la hauteur de l'aine²⁶¹ ». Par sa main armée du couteau, la femme du narrateur entend réaliser son projet castrateur : main, non plus de jouissance donc, mais main castratrice et mutilante. Le couteau, symbole phallique évident, en est le prolongement. L'arme terrible s'orne d'une majuscule, alors qu'Élise s'adresse au Père N. : « Mais, mon Père, vous-même, en me voyant serrer ce couteau qui fait partie de moi maintenant, qui est inséparable de ma Main Droite, vous me méprisez, je vous fais horreur²⁶² ». Pourtant, l'angoisse n'est pas tant réservée au Père N qu'elle est plutôt destinée au sujet de l'écriture lui-même. Sidération du narrateur face à cette Main Droite, main de justice terrible et divine dont sa femme est le prolongement²⁶³ ; main du Dieu catholique, du Dieu d'Élise et du Père N. qui entendent l'extirper de la passion homosexuelle. De la main de la jouissance à la main castratrice, le lecteur voit défiler une série d'images fragmentées, passant d'une main phallique qui ouvre à la possession totale de l'autre jusqu'à une main serrée sur son sexe, prête à le broyer de tous ses doigts crispés. Pour reprendre les mots de Freud, « c'est dans la construction même du fétiche qu'aussi bien le déni que l'affirmation de la castration ont trouvé accès²⁶⁴ ». Ambivalent comme le démenti pervers, le motif de la main chez Jouhandeau est construit à son image même : ouverte, elle manifeste la victoire sur la castration, fermée et armée, elle symbolise cette action déchirante. Jamais le sujet pervers n'est totalement à l'abri de sa déchéance dans l'ordre des signifiants. Et si Jouhandeau fait en sorte de ne pas y croire, Élise lui rappelle la menace qu'elle incarne. Elle se transforme en un monstre dévorant qui se substitue au sujet pervers et qui jouit à sa place, lorsqu'elle finit par lui dire : « C'est moi qui jouirai de [J. St.] la dernière, toute seule, et c'est comme si c'était

²⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

²⁶² *Ibid.*, p. 166. Plus loin, Élise évoque encore sa main comme agent principal de la castration : « [J]'ai frappé, anéanti, un mirage malsain, entre vous deux reflété par l'Enfer et qui vous liait, c'est le visage de votre Destin, couleur de soufre, que j'ai de ma main aboli. » (*Ibid.*, p. 193.)

²⁶³ « Ta droite, Yahvé, s'illustre par sa force, / ta droite, Yahvé, taille en pièces l'ennemi. » (Ex 15 : 6)

²⁶⁴ Sigmund Freud, « Le fétichisme », *op. cit.*, p. 137.

déjà fait²⁶⁵ ». Jouhandeau a été jusqu'à rêver son amant en pervers ; Élise, elle, s'invite dans ce fantasme sous de semblables traits.

Il s'agit de saisir quels sont les enjeux symboliques de cette castration ritualisée. Car, la castration, dans le triangle œdipien, est une mise en jeu signifiante qui ouvre le sujet à l'Autre et au désir en tant que désir de l'autre. Le sujet doit alors abandonner la relation narcissique à l'objet initial, la mère, pour reconnaître la différence sexuelle et *désirer* l'Autre féminin (mais non maternel). Dès lors, assassiner J. St., pour Élise, revient à amener son mari à délaisser ses amants homosexuels et à regagner la couche nuptiale. Si elle déclare ouvertement, au sujet de J. St., qu'elle a « la certitude que grâce au froid dans le dos qu'il a éprouvé, quand [elle] déchiré du haut en bas et de long en large [le] Portrait, cette larve maintenant va peut-être songer à devenir un homme²⁶⁶ », son assertion est surtout valable pour Marcel. Par son geste, Élise cherche à le faire « devenir un homme », c'est-à-dire un sujet qui a surmonté son angoisse de la castration et a su s'y confronter. Le deuxième temps du drame conduit à la lacération du portrait du Prélat, comme substitut de l'amant. Élise fait alors l'aveu à son mari du projet qu'elle souhaitait mener du fait de son action punitive :

Trois heures durant, uniquement ce petit point que je visais au bas de son ventre. Non, rien d'autre n'a jamais palpité, n'a jamais eu plus de réalité pour moi. Vivant ? c'est à peine si j'avais le temps de l'apercevoir, de l'entendre, mais mort déjà, tout de suite, la tête renversée, la bouche entrouverte, le dernier de ses regards fixé sur moi, comme s'il me transperçait à son tour. Puis plus rien que de la boue et du sang, partout sur la Terre comme au Ciel, tout d'un coup autour de nous, ce grand Cadavre blanc et moi, pâle, isolés ensemble au milieu du Monde : toi, quelque part je ne sais où que j'entendais pleurer et le Père prier²⁶⁷.

Dans ce tableau d'Apocalypse dépeint par Élise, l'objet du désir, qui cache le moi jouhandélien, serait émasculé et mort, barré à jamais, tandis que le sujet de l'écriture pleurerait sur son double phallique perdu et que le Père, lui, poursuivrait une œuvre de prière et de réconciliation. À son grand dam, il s'agit d'un vœu pieux : le sacrifice, je l'ai démontré, est mené par la plume de Jouhandeau. Ainsi, si l'acmé de la *Chronique* couve la possibilité de se confronter à la castration réelle, jamais pourtant elle n'advient autre part que dans la

²⁶⁵ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 159.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 179-180.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 174-175.

parade des images et des faux-semblants. C'est là-encore un simple tableau. Ce qui est anéantit dans l'ire de sa femme, c'est le fétiche pictural masquant l'envers du pur amour de Jouhandeau : son moi authentifié par le meurtre castrateur et symbolique. Jamais le Prêlat n'est plus un talisman métonymique que lorsqu'il est détruit, totalement imaginarisé pour le narrateur qui s'y reflète avec amour, dans toute sa grandeur mortifère et solitaire.

Morcelé, fissuré, donc mort symboliquement, le sujet Jouhandeau témoigne de l'être. Le rapport à sa propre disparition, il le présente dès la page d'ouverture du récit sous la forme d'une vision fantasmagorique :

Sans cesse dans les chemins, j'assiste à un accident terrible dont je suis la victime hallucinée ; aucun ressort de mon corps n'échappe à ma conscience, au moment où, déjà broyé, chacun de mes membres vole en éclats. Frêle visage au haut de sa hampe et les mains comme une mousse et une frange. Sous la cendre de son manteau ai-je aperçu les feux d'un diamant ? À peine était-il parti ? je l'ai rappelé²⁶⁸.

C'est comme être-mort que Jouhandeau, lui-aussi, se présente d'emblée, statut qu'il va accentuer et finalement signifier par la logique castratrice du récit. Toutefois, la mort, il la sait également liée à l'érotisme²⁶⁹. Adorer l'Amant, c'est donc se prosterner devant l'Idole du moi qui cache une face creuse, une gueule cassée funeste²⁷⁰. La mention du tableau (« Frêle visage au haut de sa hampe... ») comme incarnation réelle de cette Idole où scintille la flamme d'un diamant — son regard — est, en ce sens, révélatrice. Le moi jouisseur de Jouhandeau est lié de toute éternité à sa propre mort. Serait-ce, comme chez Genet, le

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁶⁹ À titre d'exemples : « Ne pas bouger et qu'il ne bouge pas, lui contre moi, moi contre lui, les yeux fermés : silence, comme si nous étions couchés dans la mort ensemble. » (*Ibid.*, p. 22.) « Aimer, la meilleure préparation à la Mort. Je n'ai plus de chair, je n'ai plus affaire à la chair de personne. Aimer à ce point me sépare de mon corps, l'escamote, le volatilise. L'amour me sépare même de son objet, à force de soins : nuit, vide. » (*Ibid.*, p. 28-29.) « [H]eureux que personne n'ait revêtu mieux que toi la forme de mon Destin ; gorgé de toi, ivre de toi avec le pressentiment que tu es ma mort et rien ne saurait davantage m'exalter. » (*Ibid.*, p. 70.)

²⁷⁰ « L'objet, nous l'avons montré dans l'expérience freudienne, l'objet du désir là où il se propose nu, n'est que la scorie d'un fantasme où le sujet ne revient pas de sa syncope. C'est un cas de nécrophilie. » (Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *op. cit.*, p. 780.) Jouir du moi qui se cache derrière l'amant, si ce moi est figuré comme cadavre depuis toujours, s'évertuant à échapper au joug de l'angoisse de la castration, c'est donc coucher avec un mort, le violer. Nécrophilie, comme dit Lacan, où l'Autre réifié comme pure image du moi devient, dans l'érotisme homosexuel, le signe d'un inceste mortel, d'un autoérotisme nécrophile.

sentiment de séparation induit par sa sexualité ? Il est difficile de *trancher* pour ce qui concerne Jouhandeau. Pourtant, lors d'une conversation avec José Cabanis, il rapporte un événement fondamental, où il commet pour la première fois un ersatz d'acte sexuel avec un autre jeune garçon :

Je me souviens de mon innocence et que c'est un enfant de mon âge et de mon sexe qui eut raison d'elle. J'avais dix ans peut-être. Toute ma vie sensuelle et sentimentale n'a été que le recommencement de *cet assassinat*, de mon étonnement, de *ce déchirement*, de *cet arrachement* de quelque chose qui tenait en moi aux cheveux et à l'ongle des pieds et des mains. D'abord quelle inquiétude curieuse ! et ensuite quelle angoisse ! tout à coup enfin quelle terreur ! le plaisir ? Et jamais depuis je n'ai été le même²⁷¹.

Assassinat, déchirement, arrachement : la première passe homosexuelle de Jouhandeau est placée sous les cariatides de la blessure. Chez lui, le sentiment de faute est inextricablement lié à la religion catholique. En aimant les hommes, Jouhandeau se dépeint pareil au condamné dans une marche à l'échafaud : « On va vers sa défaite, comme un condamné à mort : j'essaie de lire ma sentence dans les yeux de cet homme, inconnu de moi, il n'y a qu'un moment²⁷² ». Sa défaite est celle de ne pouvoir combattre ses penchants homosexuels et, inévitablement, de se voir exclu de l'Église, mais aussi d'autrui et de Dieu. Le sentiment de division essentielle, il en fait à nouveau l'aveu lors d'un entretien avec Henri Rode : « [J]e suis toujours dans ce qui fuit. Je suis *la fuite*. Je me sens, comment exprimer cela ? déjà disparu²⁷³ ». S'il n'existe pas symboliquement, s'il est en dehors du jeu signifiant par cette mort à plus d'un titre castratrice, le sujet Jouhandeau cherche alors à combler, à boucher ce trône vide par un carnaval de voiles, de fétiches, de mains caressantes et toujours acérées. L'exclusion, vécue comme une sentence, il choisit de s'en faire le maître en la réactualisant sans cesse dans le jeu de ses amours instrumentalisés. Si, après le drame, Jouhandeau reste avec sa femme et rejoint la demeure conjugale — mais n'est-ce pas pour conserver la possibilité toujours rejouée de la castration ? —, J. St. et Élise sont néanmoins

²⁷¹ José Cabanis, *Marcel Jouhandeau*, Paris, Gallimard, 1959, p. 22. Je souligne. Pour une mise en mots des expériences homosexuelles de jeunesse, il est primordial de se reporter à *De l'abjection*, précédemment cité, et à : Marcel Jouhandeau, « La Jeunesse de Théophile » (1921), *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, 2006, p. 87-230.

²⁷² Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, *op. cit.*, p. 10.

²⁷³ Henri Rode, *op. cit.*, p. 137.

représentés comme morts dans l'imaginaire. Le narrateur rejette l'image de son amant, accomplissant ainsi sa fonction de « Fossoyeur », comme il aimait à entendre le jeune peintre l'appeler au début de leur rencontre²⁷⁴. La mise à mort de J. St. est pourtant annoncée : au cours du récit de leur passion, Jouhandeau rêve de lui comme d'un « grand squelette de neige²⁷⁵ », avant de l'exposer, lors d'une autre rêverie amoureuse, comme un oiseau ouvrant ses ailes sur la face d'un cadavre : « Enfin, le Cygne naît de la Nuit et j'ai nommé la Mort, quand il n'y a plus rien d'autre en lui et moi que délice²⁷⁶ ». Depuis le début du livre, l'au-delà de l'objet de désir, c'est donc la mort, le dernier retranchement du sujet face à l'affolante vérité recélée par un réel où il est signifié castré. Jouhandeau s'acharne à masquer cette mutilation, à la renier et à la recouvrir des voiles du fétiche, jusqu'à s'idéaliser comme mort en dernière instance. Il est séparé des autres par cette nature spécifique (et perverse), mais surtout, il est retranché de lui-même. Si le narrateur « ressuscite », comme il le dit, l'image de J. St., ce Double de lui-même, il cherche tout compte fait à être enseveli par lui. Élise, de son côté, se déclare comme morte après la castration avortée : « [J]e suis déjà morte²⁷⁷ » dit-elle, avant de reprendre plus loin, « aussi tu me vois là comme morte, je suis morte en effet²⁷⁸ ». Dans le réel fantasmé du narrateur, elle occupe la place de celle qui a « abdiqué²⁷⁹ ». Tant Élise que J. St., le sujet pervers les a incorporés dans son système symbolique. S'il prend leur place de victime et de bourreau, par la plume, alors eux-aussi doivent se positionner comme morts dans l'échange signifiant. En cela, Jouhandeau serait proche du personnage Clodomir de sa nouvelle éponyme. L'histoire en est simple. Clodomir tue l'amant de sa femme, apparemment par jalousie. Pourtant, l'issue du meurtre révèle autre chose :

Tout le monde est mort avec le sous-officier pour Clodomir. Il est seul [...] Il est l'Assassin, isolé dans le royaume de son courage entre une femme et le cadavre du

²⁷⁴ « Peut-être est-ce parce que dix ans j'ai été pour lui "le Fossoyeur" que j'entends aujourd'hui le ressusciter ou qu'il m'ensevelisse. (Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 11.)

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 174.

²⁷⁹ *Idem.*

monde qu'il s'est aliéné, dont il s'est une nuit d'un seul coup de couteau volontairement séparé²⁸⁰.

Le monde désormais lui est inaccessible : par l'assassinat, il a dévoilé sa faille et son isolement ontologique. L'univers se résume à une infinité de corps putréfiés et béants. Comme auteur et maître d'œuvre du meurtre rituel, le narrateur de *Chronique d'une passion* est pareil au tueur Clodomir : l'Autre est instrumentalisé, imaginarisé comme mort pour authentifier la séparation originelle du sujet. Jouhandeau est le « Fossoyeur » d'autrui, mais surtout de lui-même. Cherche-t-il à faire sien la sentence du Père N. : [L]a Mort atteint surtout celui qui la donne²⁸¹ » ? Plus que tout, c'est l'envers du tableau qui dissimule et révèle le mieux, au nom du démenti, le véritable objet d'attraction pour le sujet : le moi perçu comme fêlé, damné. Les dernières phrases du texte en portent le vibrant écho :

[J]e me suis surpris une fois pour toutes, en ce monde, tel que je serai dans l'Autre, tel que je suis définitivement, absolument ; je me suis contemplé à « ma Place » unique, jugé, à la place qui m'est réservée et dans l'attitude souveraine qui m'est destinée à jamais aux antipodes de Dieu : je me suis vu en Enfer²⁸².

Tel le portrait de Dorian Gray, d'Oscar Wilde, le portrait du Prélat est le pur reflet du sujet de l'écriture et, dans le même temps, il porte en creux sa déchéance. Réel, le tableau recèle l'espoir de l'indivision du moi ; imaginarisé dans sa destruction, il livre l'aveu d'un sujet déchiré. Car, c'est en enfer que se (re)découvre Jouhandeau, séparé par un châtement irrémédiable que le destin lui a attribué. Dès lors, il s'agit de théâtraliser la castration, de la mettre en scène afin de répéter dans l'imaginaire cette déchirure fondamentale. Pour autant, jamais il ne se mesure à l'angoisse du dévoilement complet du fétiche. L'Autre, réifié et sublimé au rang de pur signe, est dompté jusqu'à sa mise à mort fantasmatique et séparatrice. De la mort réelle, de la castration par contre, le sujet s'en protège par la croyance en son ipséité propre et inaltérable²⁸³. L'échec est inscrit en creux de son entreprise puisqu'il se sait

²⁸⁰ Marcel Jouhandeau, « Clodomir l'assassin » (1924), *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, 2006, p. 290.

²⁸¹ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 193.

²⁸² *Ibid.*, p. 224.

²⁸³ Comme le rappelle Hervé Castanet, c'est dans la structure perverse que le sujet peut échapper à la division symbolique et recouvrir une image (seulement) de lui comme unifié. La structure perverse, il faut la saisir « comme une imaginariation du symbolique, comme la réduction des jeux

arrimé à la mort, à une négation perpétuelle qui barre la possibilité de surseoir à son exclusion originelle. En vertu de la dualité de la *Verleugnung*, il recherche donc inlassablement à travers l'Autre son image phallicisée, c'est-à-dire non-castrée, tout en sachant bien que, ce que dissimule ce voile, amant objectalisé ou peinture-fétiche, n'est que son reflet fissuré et damné. Devant ce constat, ne reste à Jouhandeau qu'à poursuivre son œuvre où il se préfère chosifié en une peinture maudite, c'est-à-dire séparé d'autrui. Dans un imaginaire forclos où les fantasmes font enfin rendre gorge au réel, il se complaît dans l'idéal d'un moi total, unifié, en un mot, royal.

Le sentiment d'être-mort, Genet et Jouhandeau le portent depuis toujours. Leur déchirure originelle, représentée selon eux par une homosexualité séparatrice et « défunte », ils entendent la signifier dans la lettre. Sur la scène du fantasme, ils dressent alors une assemblée de personnages voués à la mort : cadavres marchants et parlants, par lesquels les narrateurs réactualisent leur propre division. Dans l'image de l'Autre, devenu un reflet-mort, ils espèrent se dérober à la castration sidérante. Harcamone et le portrait du Prélat, en ce sens, incarnent l'objet le plus désirable car le plus proche du narrateur, à savoir statufié, gélifié en un fétiche qui dénie la castration et l'admet malgré tout. Dès lors, le processus d'imaginarisation de l'Autre, laisse entendre que le vœu d'une indivision subjective, d'une complétude totale, est irréalisable hors de la scène imaginaire. Là réside le moteur de leur écriture. Être comblé signifierait l'arrêt, non de mort cette fois, mais de l'écriture. Or, leurs chatoyants fantasmes se poursuivent, dessinant un royaume où l'amour se borne à n'être qu'un procès d'objectalisation. Si la dialectique imaginaire est un cul-de-sac, par conséquent, ce royaume des images où ils s'espèrent complets, se propose comme un autre réel, un *bien-plus-réel* pour eux seuls, résolument seuls.

signifiants, qui font coupure par définition, à une gélification imaginaire où toute séparation s'annule. » (Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 49.)

CONCLUSION

À Genet et Jouhandeau, l'univers a promis, depuis leur enfance, la place de l'immonde, du sujet divisé et séparé d'autrui. Par les mots, ils entendent s'approprier cette condamnation irrémédiable. Ils proclament ainsi vouloir l'exclusion plutôt que la subir. Le principe métonymique analysé tout au long de ce mémoire en livre la logique : l'autre est immolé comme ersatz du sujet ; le phallus imaginaire se substitue au manque symbolique de la castration et focalise l'attention du narrateur sur un point imaginé au-delà de l'aimé. L'Autre est donc successivement victime, objet de désir et reflet-mort du narrateur. Victime, l'amant est sacrifié afin que le pouvoir séparateur du rituel conduise le sujet de l'écriture à s'isoler dans la sphère sacrée de la langue. Or, si Jouhandeau et Genet apparaissent en premier lieu fascinés par la possibilité de l'union dissolvante dans l'Autre, leur salut toutefois n'y réside pas. Leur idéal se réclame d'un autre règne : celui de la division dont ils sont ceints depuis toujours. D'ailleurs, ils n'accèdent à la sainteté à laquelle ils aspirent qu'à cette condition. Comme le rappelle Mary Douglas, être saint, « c'est distinguer soigneusement les différentes catégories de la création, c'est élaborer des définitions justes, c'est être capable de discrimination et d'ordre²⁸⁴ ». De ce monde bien compartimenté, coupé et segmenté par leurs soins, ils sont les saints auréolés du pire. Objet de désir, l'amant est paré des voiles fétichiques pour être hissé au rang d'idéal complété, non-divisé et, dès lors, souverain. Harcamone ou J. St. sont construits à l'image d'un « objet éternel », dans lequel le sujet espère la possibilité de sa non-séparation. Mais, reflet-mort du narrateur, l'Autre manifeste la castration symbolique auquel il ne peut échapper totalement. La condition d'être-mort et de sujet séparé, le jeu pervers du démenti permet de s'y dérober in-extremis, par la disparition de l'autre. Ainsi, l'amant ne peut être véritablement aimé, au sens genétien et jouhandélien,

²⁸⁴ Mary Douglas, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2005 [1967], p. 73.

qu'au moment où il est retranché du narrateur. Oscillant perpétuellement entre ces différentes postures, Genet et Jouhandeau poursuivent le procès en objectalisation de l'Autre afin de surseoir, par la dialectique mimétique, à leur propre castration. L'Autre est sans cesse divisé par les mots, séparé du monde de la parole et de l'échange, pour mieux être imaginarisé comme complété sur la scène du fantasme, statufié en une Idole invariablement creuse, et dont l'adoration *creuse*, elle aussi, la séparation d'avec le monde. Après quoi, l'Autre est abandonné, délaissé. En cela, Genet et Jouhandeau célèbrent bien un mystère : le drame énoncé exhibe un envers sidérant et *mystifiant*, répété et ritualisé. En définitive, la logique de la division chez Genet et Jouhandeau est duelle : c'est, bien entendu, leur condition d'être au monde, mais également, c'est la conséquence de la loi symbolique (qui interdit la jouissance), à quoi ils cherchent à échapper par la gélification de l'objet du désir en une pure image phallique et complète, image-miroir dont ils attendent la promesse d'une totale ipséité.

Genet a gonflé ses beaux voyous et criminels pour mieux exhiber le creux qu'ils recèlent, ou leur « blessure » pour reprendre un terme qui lui est cher. Là est le cœur de son entreprise séditeuse : l'amour chez lui s'apparente à une entreprise de déconstruction des simulacres du monde pour orchestrer d'autres leurres, d'autres illusions qu'il érige pour lui seul. Par l'écriture, Genet semble donc avoir trouvé les vertus du miracle de la rose. Symbole d'amour, de mort et d'une virilité tronquée, la fleur genetienne manifeste une épiphanie dans la lettre. Le texte d'où il se présente est désormais sa prison imaginaire, mais c'est une prison qu'il a choisie et qui s'apparente davantage à une solitude érémitique volontaire qu'à un emprisonnement par les instances légales du monde²⁸⁵ ; comme je l'ai cité dans le premier

²⁸⁵ « Le monde des vivants n'est jamais trop loin de moi. Je l'éloigne le plus que je peux par tous les moyens dont je dispose. Le monde recule jusqu'à n'être qu'un point d'or dans un ciel si ténébreux que l'abîme entre notre monde et l'autre est tel qu'il ne reste plus, de réel, que notre tombe. Alors j'y commence une existence de vrai mort. De plus en plus, je coupe, j'élague cette existence de tous les faits, surtout les plus minimes, ceux qui pourraient le plus rapidement me rappeler que le vrai monde est étalé à vingt mètres d'ici, tout aux pieds des murailles. » (Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., p. 204.) À ce propos, Alexis Lussier, poursuivant la réflexion entamée par Albert Dichy avec l'article précédemment cité, *Jean Genet : la prison imaginaire*, avance les hypothèses suivantes, auxquelles je souscris pleinement : « Premièrement, si la prison vient définir un lieu pour celui qui écrit dans ce *trou* que devient la cellule, c'est aussi parce que le sujet est lui-même un sujet retranché. On pourrait par conséquent inverser l'idée qui nous semble la plus évidente, pour dire que ce n'est pas la "prison" qui sépare l'écrivain du monde, c'est le fait que le sujet en question se sait *déjà* retranché du monde : "chassé de la parole donnée". Comme si la prison imaginaire à laquelle on a fait référence n'était que la forme d'un isolement, ou d'une solitude, voire d'une négativité à quoi la prison vient

chapitre : « [L]a prison est en moi-même, composée des cellules de mes tissus ». La mise en récit de sa vie et de la déchirure qui en est à l'origine attribue à son existence un sens définitif et total. Dans son livre, support symbolique par excellence, Genet trouve la possibilité d'ordonner et de saisir le monde : « L'œuvre flambe et son modèle meurt », dit-il. Qu'importe si le sens qu'il traque est marqué du sceau de la mort car c'est l'amant qui est tué tandis que le sujet de l'écriture n'affronte que d'impalpables icônes dans l'imaginaire. Hissé lui-même au rang de figure funeste, Genet reconduit sa condition d'être-mort dans l'échange symbolique. En cela, il se veut imperméable aux relations humaines. « Devant-lui le séjour des morts est nu, l'abîme n'a point de voile » (Jb 26 : 6), est-il dit de Dieu dans le Livre de Job. Genet se réclame sans doute d'une œuvre démiurgique, mais d'un démiurge pervers à la lettre. Genet pare d'un voile imaginaire le séjour des morts d'où il prend la parole, afin que jamais le creux de l'idole, dans laquelle il se cherche, ne soit totalement mis à nu. Par le texte, l'écrivain de Mettray a donc révélé la dernière des limites : là où il se crée lui-même et où il trouve son achèvement loin du monde. De l'espoir qui est donné par l'écriture comme dernière demeure, son ultime roman fait l'aveu, avant le silence provoqué, entre autres, par la publication du livre de Sartre. Dans les ultimes pages du *Journal du voleur*, Genet déclare : « Héroïsé, mon livre devenu ma Genèse, contient — doit contenir — les commandements que je ne saurais transgresser : si j'en suis digne, il me réservera la gloire infâme dont il est le grand maître, car, sinon lui, à qui me référer²⁸⁶ ? » En effet, à qui d'autre se référer hors de l'espace de la lettre, pour l'orphelin, l'homosexuel, le criminel, tous trois réunis dans l'écrivain Genet ? La séparation d'avec autrui est consommée d'un bout à l'autre de son

répondre après coup. Un isolement... un retranchement... qui remonte d'avant la prison et qu'il faut peut-être chercher du côté de l'enfance. Deuxièmement, on peut dire que la dimension symbolique sur quoi repose l'écriture dans son acte d'énonciation, repousse chez Genet la réalité du vrai monde pour lui substituer le réel de la lettre. La lettre qui elle-même est toujours entraîné [sic] de creuser ce point en négatif d'où le sujet dit qu'il écrit. Une fois la liberté reconnue, une fois que le sujet est déclaré libre : qu'est-ce qu'il reste ? Il reste la lettre elle-même, et la frontière qu'elle a toujours tracée entre un monde et l'autre. » (Alexis Lussier, René de Ceccatty et David Homel, « Enfances », *Pour Genet*, Saint-Nazaire, MEET, 2011, p. 92.)

²⁸⁶ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 285. La suite de la citation nous révèle, encore une fois, la volonté de Genet d'atteindre l'immonde par la lettre, sa lettre : « Et du seul point de vue d'une morale plus banale ne serait-ce logique que ce livre entraînant mon corps et m'attirât en prison — non, je précise encore, selon une procédure rapide commandée par vos mœurs ; mais par une fatalité qu'il contient, que j'y ai mise, et qui, comme je l'ai voulu, me garde comme témoin, champ d'expérience, preuve par 9 de sa vertu et de ma responsabilité ? (*Idem.*)

existence. Et si, par la suite, il paraît délaisser les récits de ses amours homosexuels pour se tourner vers le théâtre, il poursuit d'une autre manière son entreprise de démolition de la supercherie du monde. Il reste ainsi fidèle à son engagement : exhiber le vide, le rien et le creux qu'il décèle partout où le réel est suspecté de n'être qu'un leurre. Pour ce faire, Genet fait appel aux pouvoirs de la langue, à une « architecture verbale — c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale — indiquant sournisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide²⁸⁷ ». Jamais dupe des faux-semblants, même les siens, l'enfant terrible des lettres françaises, en aspirant à une solitude souveraine, n'occulte pas totalement l'Autre dans la fonction de l'œuvre artistique. Lors de ses entretiens avec Alberto Giacometti, dont les sculptures et les dessins ouvrent la voie à une réflexion sur l'art et sa destinée profonde, Genet expose que, si la solitude est irrémédiable, « [elle] ne signifie pas condition misérable, mais plutôt royauté secrète, incommunicabilité profonde mais connaissance plus ou moins obscure d'une inattaquable singularité²⁸⁸ ». Dès lors, l'« inattaquable singularité » le déroberait à la possibilité d'une assimilation par le monde du dehors qu'il rejette. Pour autant, cette condition altière n'empêche en rien de formuler le vœu d'une reconnaissance. Non pas d'un lien social, mais la possibilité de se reconnaître dans l'Autre à travers l'œuvre qui résulte et témoigne de la solitude :

L'art de Giacometti n'est donc pas un art social parce qu'il établirait entre les objets un lien social — l'homme et ses sécrétions — il serait plutôt un art de clochards supérieurs, à ce point purs que ce qui pourrait les unir serait une reconnaissance de la solitude de tout être et de tout objet. « Je suis seul, semble dire l'objet, donc pris dans une nécessité contre laquelle vous ne pouvez rien. Si je ne suis que ce que je suis, je suis indestructible. Étant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre²⁸⁹. »

Clochards supérieurs dans l'abjection et les immondes, tels sont les véritables attributs des artistes au sens de Genet. Ceux-ci n'atteignent la plénitude de la création qu'à la

²⁸⁷ Jean Genet, « L'Étrange mot d'... » (1967), *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 13. À ce sujet, Pierre Crétois signale que « Genet nous guide dans cette ascèse : voir le monde comme s'il n'était rien, mais encore ce rien mérite-t-il d'être vu. » (Pierre Crétois, « Regardez, il n'y a rien à voir », *Jean Genet, Rituels de l'exhibition*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2009, p.135.)

²⁸⁸ « L'Atelier d'Alberto Giacometti » (1958), *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 53.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

condition de se river à leur solitude au nom de laquelle ils sont « indestructible[s] », comme Genet le souligne. Se rêvant entier et indivisible dans son royaume qu'est l'imaginaire, il sait que l'essence de l'art réside dans l'exclusion, exclusion qui est la condition de l'homme la mieux partagée. La plume doit en rendre compte, non pas dans l'idée d'un échange, mais d'une équivalence, d'une reconnaissance. Ainsi, écrire revient à confesser le vain espoir d'être total et comblé, et, dans le même temps, à se reconnaître déchiré à l'image de chacun. Sa solitude est, en ce sens, *communiquée* à défaut d'être partagée.

De son côté, Jouhandeau objectalise J. St. afin de le représenter comme une idole, « image sublime de mon Dieu²⁹⁰ ». Vénééré, le jeune peintre est un « Dieu [qui] porte quelque fois des masques et travesti, traverse nos fêtes²⁹¹ », les fêtes de la jouissance où l'Autre est sans cesse paré, poudré et voilé. Ainsi, la déité nouvelle de Jouhandeau n'est qu'un artifice, le support pour accomplir le fantasme de sa complétude. Balloté par l'écriture, J. St. finit chassé du monde sacré du narrateur, laissant en dépôt sa peinture du Prélat. Dans le système spéculaire mis en place au sein de *Chronique d'une passion*, Jouhandeau vient à se reconnaître dans son portrait et dans son amante réifié : multiples faisceaux qui se réverbèrent sur sa face unique. En ce sens, Jouhandeau se veut l'égal de Dieu. Il cherche à atteindre son Trône majestueux par les voies détournées de la damnation. Si il est assigné à l'Enfer, alors l'Enfer sera dorénavant le lieu où l'homme est plus que jamais sanctifié et souverain, c'est-à-dire, selon Jouhandeau, lui-même²⁹². « Dieu créa l'homme à son image » (Gn 1 : 26-27) est-il rapporté dans la Genèse. Jouhandeau paraît animé par le souhait profond d'inverser l'ordre de cette phrase afin que, désormais, ce soit l'homme, c'est-à-dire le sujet, qui crée Dieu à partir de son propre reflet. L'Autre est nécessaire à Jouhandeau car, en lui, il retrouve et éprouve le dieu en lui. C'est ce que remarque également Jacques Dupont, pour qui Jouhandeau va « se tourner vers l'autre, ou, plus exactement, voudra reconnaître dans l'autre, et plus précisément dans l'homme, la marque indéclinable de l'Autre par excellence qu'est Dieu, sa présence

²⁹⁰ Marcel Jouhandeau, *Chronique d'une passion*, op. cit., p. 66.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

²⁹² « L'Humain est l'Humain et le lieu de l'Humain, le lieu de l'Humain Pur et Absolu, c'est l'Enfer. » (Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, op. cit., p. 77.)

ravageuse²⁹³. » Dieu n'est, par conséquent, que le dernier Autre, l'ultime objet réifié par le sujet afin d'accéder à sa totalité égotiste et jouissante, sa gloire secrète. Aimer et construire Dieu à son image, c'est révéler et déifier son propre corps²⁹⁴. Dès lors, la passion homosexuelle et narcissique est transmuée en une nouvelle mystique. Dans *Chronique d'une passion*, la sainte trinité jouhandélienne se décompose en deux entités : l'Autre et l'Objet, Dieu et l'Amant, et inversement. Pour le narrateur, ils sont une seule et même chose : l'éclat chatoyant d'un Moi qui occupe le centre de sa nouvelle répartition des Saintes Essences : « Narcisse en trois personnes²⁹⁵ », suggère de son côté Bernard Meyer. À l'orgueil de l'homme, Jouhandeau associe un autre orgueil, celui d'être soi. En ce sens, Jouhandeau « est désormais *absolutus*, délié de tout, centre et référence unique²⁹⁶ ». Rarement le projet d'atteindre les cimes du pur amour, c'est-à-dire de s'élever au rang de la divinité, n'aura été mené avec une telle persévérance que chez l'écrivain de Guéret.

Afin que la boucle soit bouclée, je reviens au texte de Genet sur Alberto Giacometti. Le spectacle des sculptures rassemblées dans son atelier amène Genet à mentionner, pour une seule fois dans toute son œuvre, son frère en perdition :

En face de ses statues, un autre sentiment encore : ce sont toutes de très belles personnes, pourtant il me semble que leur tristesse et leur solitude sont comparables à la tristesse et à la solitude d'un homme difforme qui, soudain nu, verrait étalée sa difformité que, dans le même temps, il offrirait au monde afin de signaler sa solitude et sa gloire. Inaltérables. Quelques personnages de Jouhandeau ont cette majesté nue : Prudence Hautechaume²⁹⁷.

Genet et Jouhandeau, tous deux unis dans la « solitude d'un homme difforme », d'un homme abject aux yeux de la société, offrent par leurs livres le témoignage de « [leur solitude

²⁹³ Jacques Dupont, « Jouhandeau mystique », *La Nouvelle Revue Française*, no. 425, juin 1988, p. 45.

²⁹⁴ « Son corps [Monsieur Godeau] était la seule image que Dieu lui eût donnée pour être avec lui, semblable à Dieu et semblable à lui. » (Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau Intime*, Paris, Gallimard, 1963 [1943], p. 172.)

²⁹⁵ Bernard Meyer, *Éros jouhandélien : l'attrait de l'homme dans les premières œuvres de Marcel Jouhandeau*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.88.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁹⁷ Jean Genet, « *L'Atelier d'Alberto Giacometti* », *op. cit.*, p. 66-67.

et [de leur] gloire ». Solitude et tristesse de statue, d'une idole creuse fissurée depuis les commencements. Mais, une idole qui cherche, dans les failles de l'Autre pétrifié par son désir, l'étincelle d'une souveraine solitude, pour s'y refléter ou s'y reconnaître. L'Autre, chez Genet et Jouhandeau, est invariablement nécessaire. Le sujet ne construit sa grandeur d'effigie, sa « majesté nue », qu'à son ombre ; avec lui et non contre lui. Sans receler un vœu d'alliance, leurs textes attestent, certes d'une manière très différente mais avec une inébranlable et commune exigence, d'un principe que Bataille a défini à l'endroit de Sade, à savoir que le « refus de communiquer est un moyen de communiquer plus hostile, mais le plus puissant²⁹⁸ ». En définitive, la communication que Genet et Jouhandeau instaurent dans leur isolement est celle permise par la lecture, où ils se présentent comme morts, mais des morts parlants et jactants. Non pas des crânes bavards, mais des êtres pour qui la blessure s'est transmuée en un creux d'abondance, une source d'où jaillit la lettre qui les retient inextremis à la famille humaine et les empêche de sombrer totalement dans l'abîme insondable de la folie imaginaire : une nef des fous dont ils ne sont saufs qu'au prix d'écrire inlassablement.

²⁹⁸ Georges Bataille, « L'Expérience intérieure », *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 64.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus à l'étude

GENET, Jean, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1946], 375 p.

JOUHANDEAU, Marcel, *Chronique d'une passion*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005 [1949], 238 p.

b) Autres ouvrages cités des auteurs

GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1944], 240 p.

_____, « Querelle de Brest » (1947), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953, p. 201-415.

_____, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986 [1949], 288 p.

_____, « Fragments » (1954), *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 67-97.

_____, « L'Atelier d'Alberto Giacometti » (1958), *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. Blanche », 1979, p. 39-73.

_____, « L'Étrange mot d'... », *Œuvres complètes* (1967), vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 7-18.

_____, *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, 506 p.

JOUHANDEAU, Marcel, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 [1939], 205 p.

_____, *Monsieur Godeau Intime*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963 [1943], 315 p.

_____, *Essai sur moi-même*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1947, 273 p.

_____, *De la Grandeur*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1952, 150 p.

_____, *Que la vie est une fête*, *Journaliers*, vol. VIII, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1966 [1961], 349 p.

_____, *Portraits*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1988, 140 p.

_____, *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, 1540 p.

c) Livres et articles critiques sur les écrivains étudiés

Jean Genet

« Entretiens avec Jean Genet », propos recueillis par Hubert Fitché, *Le Magazine Littéraire*, no. 174, Paris, juin 1981, p. 18-37.

ANDRÉ D'ASCANIO, Jean-Luc, *Petite mystique de Jean Genet*, Paris, Éditions L'œil d'or, coll. « Essais & entretiens », 2006, 272 p.

BATAILLE, Georges, « Genet », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1957], p. 125-154.

BERGEN, Véronique, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles (Belgique), De Boeck-Wesmael, coll. « Culture et communication », 1993, 429 p.

BICKEL, Gisèle A. Child, *Jean Genet : Criminalité et transcendance*, Saratoga (États-Unis), Anna Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1987, 138 p.

- BIZET, François, *Une communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève (Suisse), Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 436 p.
- BONNEFOY, Claude, *Jean Genet*, Paris, Éditions Universitaires, 1965, 128 p.
- CLICHE, Anne Éline, « Un saint, un gant, un mort. Genet avec la Chose », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 153-193.
- CRÉTOIS, Pierre, « Regardez, il n'y a rien à voir », *Jean Genet, Rituels de l'exhibition*, Bernard Alazet et Marc Dambre (dir. publ.), Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2009, p. 125-136.
- DERRIDA, Jacques, *Glas*, vol. I, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1981 [1974], 365 p.
- DETREZ, Conrad, « Une lecture de Notre-Dame-des-Fleurs. Jean Genet, écrivain religieux », *Revue des homosexualités Masques*, no. 12, hiver 1981-1982, p. 54-57.
- DICHY, Albert, « Jean Genet : La prison imaginaire », *Le Magazine Littéraire*, no. 247, novembre 1987, p. 39-41.
- DICHY, Albert et Pascal FOUCHÉ, *Jean Genet : essai de chronologie, 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1988, 294 p.
- HANRAHAN, Mairéad, *Lire Genet, une poétique de la différence*, Montréal et Lyon, Presses universitaires de Montréal et de Lyon, coll. « Espace littéraires – Études », 1997, 236 p.
- HÉRON, Pierre-Marie, « Jouhandeau visité : les anas dans les récits de Jean Genet », *L'Infini*, no. 51, août 1985, p. 109-127.
- _____, « Esthétique et morale dans les œuvres de Marcel Jouhandeau et de Jean Genet », thèse de doctorat, sous la direction de Henry Godard, Paris, Université Paris VII-Diderot, 1995, 593 p.
- LUSSIER, Alexis, « Au lieu de l'image. L'écran, le regard, la mère selon Jean Genet », thèse de doctorat, sous la direction de Anne Éline Cliche, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 263 p.

LUSSIER, Alexis, René DE CECCATTY et David HOMEL, « Enfances », *Pour Genet*, Hadrien Laroche (dir. publ.), Saint-Nazaire (France), MEET, 2011, p. 73-96.

MARTY, Éric, *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse (France), Verdier, 2006, 128 p.

MILLOT, Catherine, *Gide, Genet, Mishima : Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2009 [1996], 176 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988 [1952], 696 p.

UVSLOKK, Geir, *Jean Genet : Une écriture des perversions*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 2011, 234 p.

WHITE, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 1993, 724 p.

Marcel Jouhandeau

BLANCHET, André, « "L'imposteur" ou L'apothéose de Marcel Jouhandeau », *Compagnie de Jésus. Études (1945)*, Paris, [s. n.], 1950, p. 88-98.

BLANCHOT, Maurice, « Chaminadour », *Faux pas*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1975 [1943], p. 268-276.

CABANIS, José, *Marcel Jouhandeau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idéale », 1959, 239 p.

CURTIS, Jean-Louis, « Jouhandeau ou l'hérésiarque justifié », *Haute école*, Paris, Julliard, 1950, p. 87-120.

DUPONT, Jacques, « Jouhandeau mystique », *La Nouvelle Revue Française*, no. 425, juin 1988, p. 43-51.

GAULMIER, Jean, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Saint-Genouph, Éditions Nizet, 1959, 160 p.

MEYER, Bernard, *Éros jouhandélien : l'attrait de l'homme dans les premières œuvres de Marcel Jouhandeau*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1994, 109 p.

NADEAU, Maurice, « Un mangeur d'âmes : Marcel Jouhandeau », *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 163-167.

RODE, Henri, *Marcel Jouhandeau, son œuvre, ses personnages*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, coll. « Approximations », 1972, 236 p.

d) Le sacré et le sacrifice

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2005, 119 p.

BATAILLE, Georges, « La structure psychologique du fascisme » (1933), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007 [1970], p. 339-371.

_____, « L'Expérience intérieure » (1943), *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 7-190.

_____, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974 [1948], 159 p.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950 [1939], 247 p.

_____, « Sociologie du bourreau » (1943), *Instincts et société. Essai de sociologie contemporaine*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1964, p. 11-34.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2005 [1967], 205 p.

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS-sociologie », 2008 [1912], 638 p.

DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissements sur les sacrifices*, Paris, Herne, coll. « Carnets de l'Herne », 2010 [1810], 80 p.

- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel Philosophie », 1998 [1972], 486 p.
- HALSBERGHE, Christophe, *La fascination du Commandeur. Le sacré et l'écriture en France à partir du débat-Bataille*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2006, 450 p.
- QUIGNARD, Pascal, « La villa des mystères », *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 284-306.
- GUSDORF, Georges, *L'expérience humaine du sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, 276 p.
- MAUSS, Marcel et HUBERT, Henri, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002 [1899], 78 p.
- SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau mystique » (1943), *Situation, I, Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 133-174.
- SICHÈRE, Bernard, *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1999, 224 p.

e) Psychanalyse et perversion

- ANDRÉ, Serge, « Les homosexualités de l'homme, ou comment devenir un homme ? », *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, p. 147-255.
- CASTANET, Hervé, *La perversion*, Paris, Economica-Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2012 [1999], 396 p.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel (France), Champ Vallon, coll. « Les classiques de Champ Vallon », 1984, 310 p.
- FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1910], 100 p.

- _____, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), *Métapsychologies*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 5-29.
- _____, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » (1919), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 219-243.
- _____, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1921], 321 p.
- _____, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009 [1969], 168 p.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet* (1956-1957), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, 434 p.
- _____, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse* (1962-1963), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, 389 p.
- _____, « Kant avec Sade » (1963), *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 765-790.
- _____, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006, 389 p.
- ROSOLATO, Guy (*et al.*), « Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981 [1967], p. 7-52.
- _____, « Généalogie des perversions », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 264-286.