

« La dernière image du monde » ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens

Basma El Omari

Volume 37, Number 3, 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008377ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008377ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

El Omari, B. (2001). « La dernière image du monde » ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens. *Études françaises*, 37(3), 129–146.
<https://doi.org/10.7202/008377ar>

Article abstract

Palestine, in Jean Genet's last work, is not a physical place with its own reality, history and geography; it is rather a land which has disappeared, been erased, despite the fact that its name can be read between the letters of the name of an entire people: the Palestinians. This article analyzes how Genet's reading of the Palestinian history makes it much more than a mere political event. While ostensibly observing a political and historical conflict in a land also called "mythical," Genet configures another land belonging only to the realm of poetry. But which poetry? That of a writer or that of reality?

« La dernière image du monde »

ou l'écriture de Jean Genet
sur les Palestiniens

BASMA EL OMARI

La littérature est un agencement, elle n'a rien à voir avec de l'idéologie, il n'y a pas et il n'y a jamais eu d'idéologie.

G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*

Lors de son séjour auprès des Palestiniens en Jordanie et au Liban, Genet publie plusieurs textes dans différents journaux et revues¹. En 1984, il commence la rédaction de son dernier livre, *Un captif amoureux*², ou le récit de l'histoire palestinienne. C'est un récit de témoignage qui ne raconte pas seulement la vie de l'auteur mais surtout celle d'un peuple.

Il est vrai que l'histoire racontée par Genet est celle de la révolution palestinienne qui a eu lieu entre 1968 et 1972, mais elle n'est pas décrite comme une suite d'événements s'acheminant vers une certaine fin. Elle se morcelle en une multitude d'histoires qui se reflètent dans des visages, des corps, des mots et des regards. Elle est écrite sans être décrite, elle est même cette écriture de l'absence, qui cherche dans ces visages, ces corps et ces regards ce qu'elle ne pourra jamais voir. « Mais les Palestiniens sont certainement à l'origine d'un effondrement de mon vocabulaire » (CA, 367). Le vocabulaire s'effondre car, racontant l'histoire de l'Autre et de son espace disparu, Genet se trouve dans l'impossibilité de dire, de nommer. Il se trouve dans le rien, dans l'invisible et l'indicible. Mais c'est peut-être là que doit demeurer l'écriture,

1. Voir Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, textes et entretiens établis et annotés par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991 et *Genet à Chatila*, Paris, Solin, 1992.

2. Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986. Dorénavant désigné à l'aide du sigle CA suivi du numéro de la page.

et surtout quand elle est la dernière. C'est une écriture qui s'efface constamment ou qui trace son propre effacement afin de laisser paraître la dernière image du monde.

Après l'effondrement du vocabulaire il n'y a rien, ou l'invisible. Plutôt la transparence : « Cette dernière page de mon livre est transparente » (CA, 54). Transparente, la dernière page fait voir sans rien montrer. Elle garde les mystères du voyage, de l'écriture, de l'amitié ou de l'amour relatés dans ce dernier livre de Genet. Les interprétations sont interminables, mais la dernière page *est* transparente ; le dernier mot est *transparente*, comme le dernier voyage est inconnu. La dernière page (phrase, mot) *est*, parce qu'elle défie le temps et son écoulement, elle reste entre le passé déjà connu et l'à-venir inconnu. Elle fait oublier tout ce qui est raconté avant qu'elle ne soit écrite, et appelle la première phrase pour rappeler ce qui était raconté. Toutes les pages de ce dernier livre ne sont là que pour mener à la transparence de la dernière. Et celle-ci est transparente pour que la première revienne la remplir et recommence l'histoire. Car, si la dernière page se termine par sa transparence, la première commence ainsi : « La page qui fut d'abord blanche, est maintenant parcourue du haut en bas de minuscules signes noirs [...] » (CA, 11).

Le blanc n'est pas encore transparent, c'est la première étape de la page : elle est blanche, ensuite parcourue de signes noirs pour être à la fin transparente. Et la fin mène au début : est transparente la page qui fut d'abord blanche. Entre le blanc et le transparent qu'est-ce qui serait visible ou imaginé comme visible ? Les signes noirs qui s'effondrent dans le dernier mot — lieu — de l'histoire : la transparence ? Les signes noirs sont le lieu du visible, et du lisible. Mais l'histoire racontée dans cette œuvre est celle de l'invisible, du caché, du secret. C'est l'histoire de la Palestine ou de la terre effacée, transparente parce qu'effacée, effondrée par les mots et les signes d'un texte dit sacré. C'est aussi l'histoire d'un amour et son autre face : la mort.

L'image est déjà le substitut du mot. Elle est quand le mot ne peut plus être, ne peut plus dire ou nommer. L'image est déjà dans l'imaginaire, lequel agit quand le réel manque. Lorsqu'un peuple parle de son amour pour sa terre perdue, lorsqu'il décrit son identité niée à travers sa révolte, il ne peut avoir recours qu'au figuré, qu'à l'imaginé puisque le propre est absent. Témoin de cette réalité-fiction, Genet trace une écriture qui ne métaphorise pas le sens propre mais inscrit son absence. Or, pour inscrire cette absence, il faut d'abord la voir, puis la connaître et enfin la sentir. Voir, connaître, sentir s'entrelacent dans la même écriture non pas seulement pour raconter un épisode de la vie de

l'auteur mais surtout pour faire entendre la voix d'un peuple et celle de sa terre. Nous ne pouvons pas dans le cadre de ce texte lire toutes les images d'*Un captif amoureux* afin d'étudier le rapport entre cette écriture d'absence et l'histoire des Palestiniens, laquelle est aussi une histoire d'absence. Nous choisirons plutôt ce qui illustrera ce rapport et qui est appelé « la dernière image du monde ».

La dernière image du monde

Dans *Un captif amoureux*, Genet écrit à propos d'Alberto Giacometti :

Pendant le jour il avait regardé avec une intense fixité — et je ne veux pas dire que les traits du monde étaient en lui, c'est autre chose — chaque jour Alberto regardait pour la dernière fois, il enregistrait la dernière image du monde. (CA, 32)

Il ne s'agit pas encore de peindre ni de sculpter mais d'enregistrer, de sauvegarder avant de peindre. Même si peindre et sculpter sont aussi une manière d'enregistrer, la différence reste dans le trait ou le tracé qui transforme ce qui a été regardé en « image » fixe n'appartenant qu'à la peinture ou au tracé qui n'existait pas encore. Enregistrer au sens où Genet l'emploie renvoie expressément au regard : regarder pour la *dernière fois* afin d'enregistrer la *dernière image* du monde. « Regarder pour la dernière fois » est aussi avoir le dernier regard, celui qui clôt tout ce qui a été vu auparavant et déclôt ce qui sera. Et ce qui sera est aussi dernier : la dernière image, celle qui clôt mais, cette fois-ci, sans rien ouvrir. Elle n'ouvre rien au-delà d'elle, aucune image ne doit venir après elle. Cependant, dernière comme l'accomplissement, comme la fin de quelque chose, l'image est aussi l'ouverture au/du monde en étant sa dernière image. La dernière image, c'est-à-dire qu'il y avait une multitude d'images essayant d'ouvrir le monde, mais ce n'est que cette dernière qui pourra l'ouvrir. Mais un autre sens peut s'imposer : puisqu'elle est la dernière, elle sera toujours là appelant l'ouverture du monde tout en le voilant. Ce n'est pas seulement la dernière, mais peut-être la seule et unique image par laquelle on peut voir ce qui s'ouvre, ce qui s'ouvrira tout en se dissimulant. La dernière au sens où ce qui se trouve derrière elle, le monde, n'aura plus d'images pour être représenté : il sera tel qu'il est en lui-même. Mais comment pourrait-il être *vu* tel qu'il est en lui-même sans image ? La dernière image donc, au sens du *possible*, de la dernière possible image qui peut faire voir ce qui reste à voir, ou le monde. Mais si elle fait voir le monde, elle n'est pas pour autant sa copie ni sa représentation, car elle ne ressemble à

rien d'autre qu'elle-même : elle est l'apparition de ce monde voilé et dévoilé par elle. Elle est le monde avant sa disparition car elle est celle qui annonce l'ouverture du monde mais aussi son anéantissement. Tous les sens ne se contredisent pas puisqu'en eux, ouverture et fermeture s'entrelacent.

Dans *Un captif amoureux*, l'écriture enregistre le trait liant la « vision première » (CA, 79) à « la dernière image du monde ». Genet écrit qu'il a « regardé la résistance [palestinienne] comme si elle allait disparaître demain », il la regardait pour la dernière fois, il l'enregistrait comme la dernière image avant qu'elle disparaisse. Mais, parlant de son livre, il écrit aussitôt :

Je craignais que sa fin ne correspondît à la fin de la résistance. Non que mon livre dût montrer ce qu'elle fut. Si ma décision de rendre publiques mes années avec la résistance m'indiquait qu'elle s'éloigne ? C'est qu'un innommable sentiment m'avertit : la révolte s'estompe, elle se lasse, va tourner dans le sentier et disparaître. (CA, 32)

Il s'agit donc d'un dernier regard fixant ce qui s'estompe et disparaît avant sa disparition, il s'agit aussi d'une image, et dernière, puisqu'elle est la figure fixant ce qui s'estompe et disparaît. Disparaître ne veut pas dire mourir, mais simplement devenir-invisible, lointain mais toujours existant tel qu'il est en lui-même. La question revient : comment l'invisible, ce qui s'éloigne tout en restant, peut-il être vu dans son éloignement, sans image ? Si la fin du livre doit correspondre à la fin de la révolution palestinienne, faut-il donc enregistrer l'image de la disparition ? Ou l'image qui peut garder une présence malgré la disparition ?

Quelle est cette dernière image ? Comment se construit-elle dans l'écriture de Genet sur les Palestiniens ? Elle est d'abord vide, ou se vide afin de se remplir par d'autres traits, d'autres lignes et contours. Elle apparaît longtemps avant *Un captif amoureux*, dans un texte écrit en 1974, « Les femmes de Djebel Hussein », et en 1983 dans « Quatre heures à Chatila ». Mais d'abord, le cortège des pêcheurs portant l'image de la femme ouvre l'espace de cette dernière image. C'est le cortège « païen » des marins ou « des peuples de la mer » et avec eux l'image de la femme :

À sa tête un costaud portait haut, sur une bannière l'image de la Vierge. Je la reconnus à ces deux mains jointes, aux nuages un peu ourlés de blanc sur le ciel bleu, des étoiles dorées l'entouraient ainsi qu'on la voit dans les tableaux de Murillo, les doigts de pied sur un croissant qui paraissait coupant. Les étoiles, le bleu du ciel, la marche au pas, les clairons, l'air joyeux, les bottes de caoutchouc, les chandails des marins, des hommes seuls [...].

Je me dis à moi-même, donc sans mot, que la joie des clairons n'était peut-être que le triomphe aujourd'hui vendredi du paganisme sur la religion du Fils. (CA, 17-18)

« Sans mot », la joie peut être montrée par « la femme en image » qui n'est ni « virginale ni chrétienne ». L'image de la Vierge ou plutôt l'image vierge ? Vide ? Nouvelle ? Le Fils doit mourir pour que l'image se vide de son esprit saint, sans pour autant s'effacer, et se remplisse par un autre sacré. Seulement des hommes dont l'un porte très haut l'image de la Vierge. L'image est portée, sublimée, sacrée par un culte millénaire ; sans elle, les marins ne peuvent pas continuer leur éternel voyage.

[...] un cortège d'hommes semblant célibataires s'était emparé [...] de l'image d'une dame très belle et cette femme représentait l'Étoile polaire éternellement fixe dans l'éther, à des distances incalculables, appartenant comme toute femme à une autre constellation³. (CA, 18)

L'image de la vierge est donc le symbole de l'Étoile polaire, de la bonne direction, du trajet menant au Nord, au plus haut point, voire au sublime. Elle est donc la femme ou seulement son image puisque l'invisible ne devient visible que par son image. Ces détails donnés au cortège préparent les premiers éléments de la nature première, du monde qui ne connaît ni origine ni fin : celui de la femme ou plutôt de la Déesse du ciel et de la terre ; elle est l'étoile mais aussi la mer, la lune et surtout la fécondation. Elle est celle qui fait de son fils un mari, le pleure quand il descend tous les ans dans les ténèbres de la terre pour renouveler la vie. Pourquoi cette déesse et pourquoi l'image de la femme ? Pourquoi le retour au sacré sans qu'il soit religieux ? Dans les derniers écrits de Genet (les textes des années soixante-dix et *Un captif amoureux*) une image s'étoile, elle ne prendra sa dernière forme à dimension mythologique que dans le dernier livre.

La première forme de cette image commence avec la rencontre des quatre femmes qui deviendront cinq et puis une seule. Elles sont vieilles, mais l'image qui reste d'elles n'est ni vieille ni jeune, elle est seulement vierge. Ces femmes sont le tableau qui rassemble tous les détails de l'écriture de Genet sur les Palestiniens : tableau qui représente le mouvement de l'écriture traversant l'histoire et sortant vers la dernière image du monde.

3. C'est Genet qui souligne.

Les femmes de Djebel Hussein

« Quatre femmes âgées, ridées, étaient accroupies autour d'un foyer éteint : deux ou trois pierres noircies et une théière en aluminium cabossée. Elles me disent de m'asseoir⁴. » Comme toutes les images et les événements qui circulent dans l'écriture de Genet depuis les premiers textes politiques et jusqu'à son dernier livre, cette image des quatre femmes revient ou plutôt s'impose en faisant revenir avec elle d'autres forces inventant à chaque fois une nouvelle écriture. Dans le texte de 1974, l'écriture aussi bien picturale que théâtrale commence ainsi : « L'image première et le ton me furent donnés par quatre femmes palestiniennes dans le quartier d'Amman qui domine Djebel Hussein⁵. »

Il s'agit donc d'une visite que l'auteur effectue dans un camp de réfugiés palestiniens (Jabal Hussein) qui vient d'être ravagé par l'armée jordanienne, et essentiellement dans une maison qui vient d'être brûlée. Dans cet espace détruit, l'image première et le ton se préparent⁶ :

- Nous sommes chez nous, tu vois. Tu veux du thé ? (Elles souriaient.)
- Chez vous ?
- Oui. (Elles rient.) Il ne reste plus que les pierres pour faire du feu. Nos cabanes ont été brûlées.
- Par qui ?
- Hussein. Tu viens de France. On dit que ton pays soutient les Arabes ; est-ce qu'il sait faire la différence entre Hussein et les Arabes ?
- Ici, il y eut une dispute assez joyeuse entre les quatre femmes sur le sort à réserver à Hussein. Elles-mêmes étaient très gaies, au-delà du malheur, mais toujours prêtes au combat.
- Où sont les hommes ?
- Nos fils sont des feddayin dans la montagne.
- Les autres ?
- Là.

Un index aigu appartenant à une main très sèche et très belle m'indiqua une petite courette proche.

— On les a enterrés là.

Il s'agissait de vieillards, d'enfants et de femmes. C'est une de ces femmes-là qui me reprit avec douceur et fermeté quand je parlai des « camps de réfugiés ».

— Tu veux dire des camps militaires ; maintenant tout le monde y est armé et a appris à se battre. [...]

4. Jean Genet, « Les femmes de Djebel Hussein », dans *L'ennemi déclaré*, op. cit., p. 139-140. Ce texte est publié la première fois en 1974 dans *Le Monde diplomatique* (1^{er} juin).

5. *Ibid.*, p. 139.

6. Notons le rapport, d'une part, entre l'espace détruit et l'apparition de l'image première et, d'autre part, entre l'effondrement du vocabulaire et l'apparition de la dernière image.

— Les révolutionnaires, me dit-elle en riant, on les connaît. On les a mis au monde. On connaît leur force, leurs faiblesses.

— En somme, tu les aimes.

Elle avait environ cinquante ans. Elle souriait.

— Je les connais parce que je les aime. Tu bois du thé ou du café?

Il est évident que « l'image première » se donne forcément ici comme image politique et surtout humaine des « femmes du peuple » et le paysage dans lequel elles sont ancrées. L'image est première parce qu'elle est la voix qui naît au milieu de la destruction. Le ton est premier aussi par la façon dont les femmes racontent l'histoire que Genet rapporte. L'important n'est pas de dire la vie dans les camps ni de décrire la politique jordanienne (des événements qui ancrent l'histoire dans une date précise) mais de dessiner, outre la joie et la gaieté, une théière en aluminium cabossée au milieu d'une maison de trois pierres noircies ; de faire voir l'index aigu de la « main très sèche et très belle » montrant les morts. Ces femmes, dont le nom sera « tragédiennes » dans un autre texte de Genet, envahissent la scène du réel et créent l'histoire à leur façon. Quinquagénaires mais déjà ridées et âgées avec des mains sèches, elles offrent au témoin une nouvelle vision pour parler du peuple et de leur révolution. Tragédiennes : elles montrent la création ou l'anéantissement en posant le mythe sur la terre de la vie quotidienne. Autrement dit, les détails les plus ordinaires : tas de cendre, théière, maison brûlée, quelques sourires et rires font surgir d'autres dimensions de l'histoire qui s'éloignent d'un simple tableau rapportant des faits historiques ou politiques. Comme la main de Dieu touche à peine la main d'Adam dans la *Création de l'Homme* de Michel-Ange, pour tracer le signe d'une création, la main sèche de la vieille fait de son doigt et de sa voix une histoire. Elle indique de loin la mort mais se tourne vers le feu et les pierres pour *ré-inventer* une nouvelle histoire. Dans cet espace complètement détruit mais ouvert, le ciel et la terre se lient par le feu et les pierres. La scène ne relate pas des faits qui la dépasseraient mais dévoile cette vision de l'image première et des détails infimes qui seront gardés et reproduits dans d'autres moments de l'écriture. Plus tard, dans « Quatre heures à Chatila⁸ », nous retrouvons la même scène mais

7. Jean Genet, « Les femmes de Djebel Hussein », *op. cit.*, p. 139-140.

8. Texte écrit lors des massacres des deux camps de réfugiés situés au Liban — Sabra et Chatila — et publié la première fois dans la *Revue d'études palestiniennes*, n° 6, hiver 1983. Genet arrive à Beyrouth le 12 septembre 1982, et le dimanche 16 septembre les Phalangistes (organisation de milices chrétiennes) massacrent les réfugiés palestiniens des deux camps sous la surveillance de l'armée israélienne. Le carnage ne cesse que le 18 et le lendemain Genet réussit à entrer dans le camp de Chatila avant même l'arrivée de la Croix-Rouge.

dans un autre lieu de destruction. À Chatila, ces femmes reviennent comme un souvenir, elles ne sont plus quatre mais « d'autres femmes » venant d'un autre monde, et deviennent octogénaires. L'index ne pointe pas un tas de morts, car à Chatila il n'y a que des tas de morts qui n'ont pas besoin d'une main les montrant pour être vus, mais indique « la fin d'une période ». La voix des octogénaires « accentue les consonnes emphatiques » dans le rythme des phrases. Sans faire partie ni de la révolution ni de la résistance, elles sont là pour exprimer « la gaieté qui n'espère plus » : « Avec quelle voix enfantine elles me montraient les trois pierres, et quelques fois la braise allumée en disant, rieuse : "Dârna"⁹. »

À la place de la main sèche il y a la voix qui ne dit pas, mais *montre*. Dans le texte de Chatila, ces femmes ne donnent pas l'image première de la révolution, mais de la terre — par l'association de la voix à la maison transformée en pierres noircies —, surtout ce qui reste ou ce qui restera de la terre après l'anéantissement et avant une nouvelle création. Sans maison, sans terre, avec quelques pierres noircies et une braise allumée, elles peuvent se souvenir « d'une Palestine qui n'existait plus quand elles avaient seize ans, mais enfin elles avaient un sol¹⁰ », et l'imaginer avec leurs rires et sourires au milieu de la mort. Enfin, elles réapparaissent une dernière fois dans *Un captif amoureux* quand Genet donne plus de détails à la même scène et prolonge la conversation. Toujours rieuses et gaies, toujours avec le même index et le même doigt « quatre, puis une cinquième vieille Palestinienne étaient accroupies sur un terrain vague [...] résultat de l'incendie au napalm » (CA, 381). L'accent est toujours mis sur le même geste qui n'accompagne pas la voix ni les consonnes emphatiques mais les absorbe avec chaque mouvement. D'abord : « [...] elle me montra d'un doigt pointu et bagué quatre petits tas de cendre froide entourés chacun de quatre pierres noircies. » Puis : « Un index aigu et brun m'indiquait quatre pierres noircies et un peu de cendre [...] ». Enfin : « Elle tendit le bras, mais économe et lassée d'avoir depuis trois jours répété le même mouvement trop ample pour son âge [...] » (CA, 382-386).

La répétition du même geste devient une cérémonie théâtrale évoquée par la mort ; le geste se répète mais à chaque fois comme improvisé. Un geste fait sens, tout seul, et sans avoir recours à la signification langagière : « Dans les ruines, accroupies ou debout, des femmes du

9. Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », dans *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 253. *Dârna* signifie en arabe : notre maison.

10. *Ibid.*

peuple, prophétiques ou sibyllines, disent ce que sera Amman, Hussein, son palais [...]. Les femmes du peuple sont terribles en ce qu'elles disent la vérité¹¹.»

Les ruines, restituées par quelques gestes, peuvent être et rester éternelles. La première chose que l'on pourrait voir dans cette scène répétitive est le rapport de la mère à l'espace, un rapport qui ne se répète pas selon un modèle déjà connu. Outre la vieille métaphore de la mère-terre, la mère apparaît ici comme celle qui ne quitte jamais le lieu, même quand elle part — ou quand elle est forcée de partir — elle l'emporte toujours avec elle. L'index, s'il ne pointe rien ou pointe le vide, est ce qui reste de ce rapport des vieilles Palestiniennes à leur espace disparu une première ou dixième fois. Et s'il est vrai que le rapport à l'espace est ici dominant, il s'ensuit que le geste détruit tout rapport au temps. Par la répétition du même geste et la prononciation — inaudible — du même mot : *Dârna*, on se demande si ces femmes pointent une ou plusieurs maisons, un ou plusieurs espaces anéantis. La scène telle qu'elle est peinte ou décrite ou même mise en scène donne l'impression que ces femmes étaient toujours là à pointer, à indiquer et montrer, à rire et se moquer du monde et de l'existence. Elles sont éternellement là parce qu'elles pointent, avec chaque index, l'éternel retour à travers un geste et un sourire. Le mouvement de l'écriture de cette scène autour du mouvement de l'index n'est pas une observation de la gestuelle expressive capable de dessiner une terre même imaginaire, mais une instauration d'un rapport primaire-élémentaire de l'être à son lieu, de l'être dépossédé de son lieu, et une création infinie et renouvelée d'un rapport éternel. Cette reprise de la même scène ou du même geste accompagne, semble-t-il, Genet dans sa quête du poétique et du sensible. Quand il écrit : « Les femmes du peuple sont terribles en ce qu'elles disent la vérité », il donne plus tard l'explication en écrivant que « la misère va bien aux vieilles femmes » (CA, 384). La vérité n'est pas celle de la misère mais de la beauté dans la misère : la gestuelle ou l'expressif qui soude le senti et le sentant, qui dessine une terre même absente. La beauté s'énonce comme un contenu nouveau dans la vie du peuple ; nouveau mais en même temps ancien/vieux parce qu'il comporte l'expression la plus ancienne et la plus fraîche. Quittons un moment cette scène et continuons le trajet vers l'Étoile polaire ou la dernière image du monde quand les cinq femmes deviendront une seule et quand cette dernière deviendra l'histoire. Elle apparaît déjà

11. *Id.*, « Les Palestiniens », dans *L'ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 93.

dans les « Femmes de Djebel Hussein » pour fermer la scène des trois pierres noircies :

H. vingt-deux ans, m'avait présenté à sa mère à Irbid. C'était l'époque du Ramadan et à peu près midi. « C'est un Français, pas seulement un Français, et non plus un chrétien, il ne croit pas en Dieu. » Elle me regardait en souriant. Ses yeux étaient de plus en plus malicieux. « Alors, puisqu'il ne croit pas en Dieu, il faut lui donner à manger. » À son fils et à moi, elle prépara un déjeuner. Elle ne mangea que le soir¹².

Cette première apparition de la mère et du fils dont le prénom n'est écrit que par la première lettre (comme une miniature dessinant la lettre mais aussi liant les deux en un : H), est une ébauche de la dernière apparition qui sera doublement sacrée avec l'image de la « Pietà-Crucifié ».

En 1972, Genet achève son premier voyage en Jordanie quand les autorités jordaniennes lui demandent de quitter le territoire et le conduisent à la frontière. En juillet 1984, il retourne en Jordanie pour, dit-il « retrouver la mère » et la maison de son fils Hamza. Quelle maison ? La maison de Hamza et de sa mère dans le camp de réfugiés à Irbid, la maison imaginaire de la Mère et du Fils ou la maison de Haïfa ? « Cette famille évadée de Haïfa bombardée, avait trouvé un refuge, de fuite en fuite, à Irbid » (CA, 224).

La maison de la mère de Hamza était donc à Haïfa, ou en Palestine devenue Israël, et Genet dit que ni « Hamza ni sa mère, ne connaîtront plus Haïfa » (CA, 226) et celle où Genet a passé sa nuit miraculeuse, quand le ciel étoilé entra dans la chambre du fils et laissa sa lumière éternelle (CA, 229-231), était à Irbid mais Genet ne connaîtra plus Irbid. Haïfa (pour la mère et le fils) ou la maison d'Irbid (pour Genet) : ce n'est que l'espace premier qui ne peut être visité, habité qu'une seule fois — la *première* fois. Dans cet espace du nulle part une histoire se déroulera pour créer, seule, une maison.

En plein mois de Ramadan — le mois sacré dont la vingt-septième nuit est encore la plus sacrée, appelée aussi « la nuit du destin » car c'est la nuit dans laquelle le Coran fut *récité* la première fois au prophète — en plein mois de prière et de jeûne, une mère croyante prépare le déjeuner pour les deux athées : son fils et l'étranger. Le sacré s'infiltré dans le non-sacré et la *nuit du destin* est tout ce qui reste pour *inventer* un récit. « [...] *étrangeté* du monde musulman quand je fus au milieu de lui pendant le mois de ramadan¹³ [...] » (CA, 235). Temps sacré, mois

12. *Id.*, « Les femmes de Djebel Hussein », *op. cit.*, p. 140.

13. C'est Genet qui souligne.

sacré et nuit sacrée : tout suit le mouvement du calendrier lunaire dans lequel rien n'est fixe, et du regard de l'étranger *au milieu* de l'étrange sacré. Hamza part donc la nuit, en opération militaire contre l'armée jordanienne, laissant Genet logé dans la chambre de la maison de la mère, ce qui donnera lieu à l'événement de l'Étoile polaire ou « le point fixe » qui se nomme « l'amour » (CA, 460). Pendant cette nuit, Genet comprit que la mère entrait dans la chambre toutes les nuits, servait le café à son fils pour qu'il reste éveillé. Entre « la lumière du ciel étoilé entra » et « le ciel étoilé disparu[t] », la lumière se transforme en événement (avènement) :

[...] deux trois coups, discrets mais voisins, firent reculer immensément le désordre destructeur. [...] Encore deux petits coups à la porte, pareils aux premiers ; dans la lumière des étoiles et de la lune décroissante la même ombre allongée apparut, cette fois familière comme si, toute ma vie, chaque nuit avant mon sommeil, à la même heure cette ombre était entrée, ou plutôt à ce point familière qu'elle était plus en moi qu'au dehors, depuis ma naissance venant en moi la nuit m'apporter une tasse de café turc. (CA, 229-230)

Ainsi s'opère un mixage d'images par un « comme si » mais qui se dilue aussitôt pour nous mettre face à une image invisible se répétant depuis l'enfance lointaine mais imaginaire. Parlant de cet événement, Félix Guattari souligne cette apparition de l'Étoile polaire en l'appelant « une nouvelle production subjective » par laquelle Genet « réglera son existence ». À travers cette « sorte de roman familial¹⁴ », Genet ne réglera pas seulement son existence mais aussi celle de la révolution palestinienne. D'aucuns ont vu cette image de la mère et de son fils comme un fantasme qui attache l'auteur à l'histoire dont il témoigne, fantasme qui le ramène à sa propre enfance et à sa mère perdue ou inconnue. Or, il semblerait que cette rencontre n'est pas une retrouvaille de la mère perdue mais plutôt une découverte de la *terre* inconnue. La mère de Hamza n'est qu'une vieille comme les autres vieilles accroupies autour des pierres noircies. Elle restitue les ruines d'une vie par la lumière du ciel étoilé, comme les vieilles restituaient les ruines en pierres noircies par un index et un rire. Elle ne dit rien et, sans pointer ni montrer, son index, comme le point fixe faisant reculer le désordre destructeur, appelle une image d'une autre femme. Avant l'image de la dernière femme suivons le trajet de l'index : « À l'instant je compris tout : le fer, l'acier explosant au loin, à côté l'articulation d'un index

14. Félix Guattari, « Genet retrouvé », *Revue d'études palestiniennes*, n° 21, 1986, p. 40. Repris dans *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

cognait sur du bois. Je ne répondis rien car j'ignorais encore le mot "entrez" en arabe, et surtout, je l'ai dit, parce que j'avais "vu", tout à coup "vu", le déroulement de ce qui eut lieu » (CA, 229-230).

Tout appartient à la vision, à la révélation liant par un fil invisible l'index de la vieille dans la maison brûlée à celui de la mère cognant sur le bois. Comment Genet règle-t-il son existence avec tout cela? Comment nous informe-t-il sur l'histoire des Palestiniens avec tout cela? Qu'une mère apparaisse au milieu de la révolution et d'un peuple réclamant le droit de récupérer sa terre, cela se révèle, comme le dit Guattari, un fragment d'un roman familial liant la vie de l'auteur à la vie d'un peuple sans terre, mais Genet met en même temps et sa vie et la vie du peuple sur une image et la porte très haut. Quand Genet repart en Jordanie à la recherche de la mère et de sa maison, à la recherche du fils qu'il croyait mort, de l'histoire qui l'a hanté pendant quatorze ans, il repart aussi à la recherche de la fin de l'histoire, ou plutôt de la sortie de l'histoire provisoire vers l'histoire éternelle. En 1984, tout a disparu, la plupart des maisons sont détruites, Hamza était parti en Allemagne, et la mère, elle

était devenue si mince, si plate [...]. Sous sa robe décolorée je voyais le mannequin en carton aplati exposé dans les vitrines de mode à Amman, essayant de donner vie à un cafetan qui, d'être ainsi suspendu, mourait, sans tirer la langue : surprenant ; la mère de Hamza était devenue plate comme la couronne de zinc de Hussein au-dessus des places et des rues ; plate comme le premier feddai mort, écrasé par un tank ; plate encore comme l'uniforme vide sur le cercueil d'un soldat mort ; plate comme l'affiche [...]; elle était plate autant qu'une galette d'orge ; plate comme une assiette plate. (CA, 477-478)

Le signe de la fin de l'histoire est ainsi donné par cet aplatissement des êtres et des objets : un monde anéanti. Tout ramène à « la découverte de l'inexorable », découverte « du ou des premiers signes de la déchéance » (CA, 476-477), à travers ce foisonnement d'images plates ne montrant que leur état d'aplatissement sans symboles ni métaphores. Mais l'image ne restera pas longtemps plate : « Le plus gênant pour moi fut la vigueur du couple mère-Hamza arrimée au couple Pietà-Crucifié » (CA, 348). Et nous reviendrons au cortège des pêcheurs et à l'image de la femme.

« Le symbole de la révolution palestinienne »

Certains ont montré qu'à travers cette image de la Pietà, Genet voulait christianiser la révolution palestinienne. Et la contradiction explose :

comment l'écrivain dénie-t-il toutes les religions en ayant recours à une image religieuse pour symboliser la révolution palestinienne? Pourquoi le retour à ce rapport fondamental de la vie entre la mère et le fils et leur saint esprit? Mais Guattari l'a déjà dit: « Seulement l'essentiel n'est pas là, mais dans le supplément de puissance processuelle apporté à l'image fabuleuse par cette greffe narrative d'origine religieuse¹⁵. » L'essentiel n'est pas là, mais c'est surtout l'image religieuse qui devient fabuleuse pour mener à l'évidement du religieux et inventer un *nouveau* sacré. Ce n'est pas l'histoire de Marie et de Jésus, ni la métaphore de la Palestine féminine et de la douleur de celui qui se donne la mort pour elle, mais un mouvement entre deux visages et deux corps sculptés dans le bois, c'est la nouvelle vision naissante de la vision première. On ne cherchera pas une image religieuse mais juste une image, et de surcroît l'image maternelle par excellence. Mais sera-t-elle seulement maternelle? Pour répondre à cette question, il faudra voir la peinture qui surgira de la sculpture appelée Pietà. Genet ne fait pas allusion à l'histoire religieuse de ce couple (Pietà-Crucifié) mais à celle de leurs figures et formes peintes et sculptées :

Ces groupes, on peut presque dire qu'ils envahissent le monde chrétien, depuis peut-être les Carolingiens jusqu'à Michel-Ange, aussi bien sculptés que peints. Si le visage du cadavre est assez calme — quelquefois passe sur lui le souvenir des souffrances de la croix —, le visage de la femme montre une grande douleur, paupières baissées sur le mort, grandes rides creusées de chaque côté de la bouche avachie. (CA, 240)

La femme, selon l'époque et selon l'artiste, écrit Genet, « soit plus vieille que le cadavre de l'homme [soit] plus jeune que le fils mort ». À première vue, cet ensemble de figurations d'un référent connu pourrait apparaître comme médium ou force imaginaire apportée à l'image donnée à Hamza et à sa mère. Une force qui correspond au besoin de plaquer le visible sur l'invisible, de rendre présent l'absent, d'où le recours de Genet non à l'histoire religieuse mais aux œuvres peintes et sculptées. Mais il va falloir casser le marbre qui conserve la sainteté de la figure, le remplacer par une texture : « La mère et le fils ; non tels que les artistes chrétiens l'ont représentés — peints ou sculptés dans le marbre ou le bois, le fils mort, allongé sur les genoux de la mère plus jeune que le cadavre décrucifié — mais toujours l'un ou l'autre veillant sur l'autre » (CA, 242).

15. *Ibid.*, p. 41.

Ainsi, ce couple ne sera plus le référent bloqué dans le marbre et travaillant pour un autre sens mais une image vivante se creusant elle-même pour l'éclatement d'une autre histoire. « Je n'imaginai jamais une figure seule : toujours un couple dont l'une était prise dans l'attitude quotidienne et avec ses mensurations réelles, l'autre géante, simplement présente, ayant la consistance et les proportions d'une figure mythologique » (CA, 241).

Se montre alors le premier rapport entre le couple humain et le couple mythique ; entre la révolution et son symbole. Un rapport qui installe un lieu de chiasme : dans chaque couple l'un ne peut exister sans l'autre, l'un est en même temps l'ombre formant l'autre, l'un n'est jamais un mais deux. Ainsi, comme le dit Guattari : « [...] évidemment, la Terre Sainte se prête mieux à ce genre d'opérations¹⁶ » ; opérations de l'imaginaire représentant les deux faces inextricablement liées de la Palestine : l'humain mais aussi le mythique. Mais encore, l'essentiel n'est pas là. Progressivement ce couple se transforme non en métaphore de la douleur et de la mort mais en un nouveau rapport dessinant plus la vie que la mort. Un cycle infini, une étoile qui n'arrête pas de tourner et retourner sur elle-même. L'image est celle de la femme « ni virginale ni chrétienne » veillant sur un fils qui était une fois le père devenu fils et redevenu père — « un vieillard plus âgé qu'elle devenait le fils de la mère » (CA, 231). Car l'image est à moitié humaine, à moitié mythologique :

— Tu nous as parlé des apparitions de Marie, épouse de Jésus [...].

— Pas épouse, mère. (CA, 307)

Ce lapsus pourrait nous diriger vers cette moitié mythologique dont le contenu est la seule image de la mère faisant de son fils un mari qu'elle envoie à la terre, le pleure et attend sa réapparition pour l'enfanter de nouveau, fils¹⁷. Ainsi était le monde avant que le Père unique et son peuple choisi ne se glissent dans les religions appelées monothéistes. Ainsi était le monde où le culte ne fut pas de l'origine mais du centre, du lien entre ciel et terre et au-dessus scintillait l'Étoile polaire. Le retour au sacré est un retour au temps païen, à la nature première avant l'existence du Père unique. Et la dernière image n'est que *la première image du monde*.

16. *Ibid.*

17. Dans les mythologies néolithiques et à Babylone, cette mère s'appelle Ishtar et son fils/époux Tammuz.

Le recours à l'image religieuse est un évidement du sens religieux qui s'opère par l'effacement de l'essence masculine pour permettre l'apparition d'un autre sens d'une autre essence mais pas seulement féminine. L'image creuse un nouveau mode de construction, elle emporte l'histoire dans une géographie lointaine pour inscrire une autobiographie des lieux, cette fois-ci ineffaçable. Par cette image de la Pietà, renvoyant à deux directions différentes, l'ancien et le nouveau, tout en restant au milieu, une troisième direction pourrait s'installer, celle où le mythologique ne devient plus mythologique, où le sacré n'est plus sacré, mais celle où seulement l'humain peut devenir « le symbole de la révolution palestinienne ». Ce qui reste de l'histoire vécue par Genet s'inscrit dans la dernière page d'*Un captif amoureux* : « Tout ce que j'ai dit, écrit, se passa, mais pourquoi ce couple est-il tout ce qui me reste de *profond*, de la révolution palestinienne¹⁸ » (CA, 504).

Puisque ce livre se termine par cette question sans réponse, toute lecture ne devrait peut-être pas chercher une réponse mais développer la question jusqu'au plus profond. Longtemps avant que la Pietà n'apparaisse dans l'écriture de Genet, la « fable orientale » est mentionnée :

L'Église, née d'une fable orientale détournée de son sens premier par les Occidentaux, est devenue un instrument de répression, surtout ici contre les Noirs, à qui elle prêche la douceur évangélique afin de respecter le maître — le Blanc — et à qui, par l'Ancien Testament, elle promet les feux de l'enfer contre ce qui se révolte¹⁹.

Certes, il est ici question de l'institution religieuse et du principe même de toute religion. Mais gardons l'allusion à la « fable orientale » détournée de son sens premier que l'auteur ne donne jamais. Le donnerait-il plus tard avec l'image de la Pietà qui ne reste qu'une fable et orientale ? Fable, elle l'est déjà par sa première apparition dans l'écriture, évoquée comme référence aux œuvres sculpturales et picturales. Fable, elle l'est encore par l'événement vécu dans la nuit de la maison de la mère palestinienne : « [...] mais ce qu'il m'en reste sera cette petite maison d'Irbid où une nuit je dormis, et quatorze ans durant lesquels je tentais de savoir si cette nuit avait eu lieu » (CA, 504).

Ce qui reste de la fable ou de l'événement est son sens premier. Ce qui reste de plus profond est une maison, est l'espace ou les ruines d'un espace. Tout en gardant sa connotation religieuse — « ce groupe profondément chrétien » — afin de signifier le sacré, la Pietà-Crucifié se

18. C'est Genet qui souligne.

19. Jean Genet, « May Day Speech » (appendice), dans *L'ennemi déclaré*, op. cit., p. 53.

transforme en mouvement de gestes, de positions de corps jusqu'à devenir le symbole. Symbole tantôt de la révolution (mouvement stellaire), tantôt de la résistance (perpétuité contre le temps fini), la Pietà creuse le sens premier de la fable vécue par Genet et devient aussi le symbole de l'écriture quand elle est décrite par le « sceau de la révolution » : « Mais n'étais-je pas déjà à la recherche du sceau de la Révolution, le sceau comme il est dit dans le Coran de Mohammed, le sceau des Prophètes » (CA, 243).

D'une fable chrétienne ou musulmane, Genet garde ce qui est surtout *dernier*. Le « sceau des Prophètes » signifie, comme il est dit dans l'Islam, le *dernier* des Prophètes. « À la recherche du sceau de la Révolution » est donc à la fois une recherche de la dernière image du monde et aussi de ce qui l'authentifie et la conforme. Ce ne sont pas deux choses inséparables, mais une et même chose : la dernière image qui tient en elle la vérité de la révolution ; l'être de la révolution. Mais « tout s'est effacé²⁰ » : c'est toujours le figuré qui remplace l'absence du propre. On revient donc à la dernière image du monde et à la disparition ou plutôt l'effacement. Après la révolution ou son effacement, qu'est-ce qui deviendrait ? Après la disparition d'une terre ou d'une maison, qu'est-ce qui resterait ? Rien, ou l'image si elle est la dernière, l'éternelle.

La fable est le symbole de la révolution, de la résistance ; elle est ce qui manque à la révolution comme ce qui manque à l'écriture : l'espace dans lequel l'amour peut s'inscrire en mots, et dans lequel la révolution peut retrouver la Palestine. Le symbole, la dernière image, n'est rien que ce qui manque, ou le manque même. Le symbole c'est l'écriture, le sensible cherchant les mots sans les trouver et habitant une image qui n'est pas de l'ordre du langage mais du visuel : un visuel non vu. Le symbole est le « deux » dont l'un ne peut exister sans l'autre, dont l'un est l'autre. Ainsi, l'image de la vierge païenne au cortège, l'image des quatre femmes autour du foyer brûlé, l'image de la mère se fondent dans un seul trait : l'écriture comme seul espace, seul « index », ou comme terre des mots dont les éléments premiers ne sont pas le feu, les pierres et le ciel mais les mots et les signes, lesquels, sans la révolution, sans l'événement de la révélation, n'auraient pas été inscrits. Comme la Palestine est aux révolutionnaires l'objet absent mais présent par les gestes et l'expression, la Pietà est à l'écrivain le couple

20. « Il est évident pour moi qu'il fallait Hamza, sa mère, cette nuit de bataille, la féerie des armes proches... Et tout s'est effacé » (*ibid.*, p. 283).

absent mais présent par un amour, un bonheur qui ne dure qu'un millième de millième de seconde mais aussi l'éternité : « De plus en plus je crois exister afin d'être, parmi les hommes, le support et la preuve que vivent seules les émotions ininterrompues parcourant la création » (CA, 424).

Donner l'écriture comme preuve, donner une image comme support de l'émotion éternelle qui reste malgré la disparition des hommes, n'est-ce pas là une possibilité de lire ce qui reste de plus profond, et de la révolution palestinienne et de l'écriture. L'étoile polaire, ou la femme-déesse-mère réelle ou imaginaire, répond indirectement à la question de l'origine, à celle de la terre natale. Par sa fixité, loin dans le ciel, elle est le point d'attachement pour un individu ou pour un peuple ; un attachement qui s'oppose à la recherche de l'origine dans les profondeurs du sol. Inaccessible et lointaine, elle attire celui qui la regarde, celui qui, pour l'atteindre, marche incessamment. Elle l'attire jusqu'à le captiver, car c'est seulement en elle que les deux extrémités (amour/mort) se rattachent et illuminent ce qui est caché. Elle devient l'amour authentique ou la découverte (invention) de ce qui est caché dans les ténèbres, elle devient la mort, non pas au sens de la fin, mais la mort-naissance : un renouvellement, une invention. Elle est l'amour *en* la mort.

La transparence, comme le dernier mot du livre de Genet, n'est pas une simple fin inachevée mais une reconstitution du sens de la terre : celle de l'amour et de la mort. La transparence, qui fait voir sans rien montrer, ne fait voir que son état de transparence. La transparence est la terre car, comme le dit Heidegger : « [...] la terre est [...] ce qui est là pour rien. » La terre « en tant que ce qui héberge », non l'histoire ou la géographie mais l'être ou « ce qui s'épanouit²¹ ». La figure de la Pietà établit l'espace ou la terre propre à l'œuvre, l'espace où peuvent se dessiner les traits de l'histoire, les traits de la dernière image qui n'est pas celle du monde extérieur à l'œuvre mais celle du monde édifié par l'écriture.

Genet est loin d'être l'écrivain ou le poète qui chante le lieu originel, la terre, ou les éléments naturels qui unissent l'être et le lieu. Au contraire, il a toujours récusé ce vocabulaire lié au poème de la genèse et de la création afin de sanctifier à leur place les grandes figures de l'anarchie, de la trahison, du désordre, de l'éloignement de toute origine

21. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 49 et 45.

et toute terre originelle. Si la terre s'écrit dans cette dernière écriture de Genet, elle ne signifie pas le pays, la nation ou la patrie mais l'espace qui peut héberger l'« être » palestinien. Dans l'histoire, cet espace est la Palestine absente ou présente, mais dans l'écriture elle n'est que le mouvement de la naissance, de la réinvention après une destruction et avant une nouvelle création. Le vocabulaire s'effondre pour nous laisser une page transparente dans laquelle tout peut s'inventer et se réinventer, dans laquelle d'autres signes, toujours invisibles, peuvent s'inscrire.