

Jean Genet : les pouvoirs de l'imposture

Nathalie Fredette

Volume 31, Number 3, Winter 1995

Politique à l'œuvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036000ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036000ar>

[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

Fredette, N. (1995). Jean Genet : les pouvoirs de l'imposture. *Études françaises*, 31(3), 87–101. <https://doi.org/10.7202/036000ar>

Article abstract

À la faveur d'un premier déplacement des enjeux stylistiques vers une scène plus spécifiquement politique, Jean Genet explore dans *Pompes funèbres* les nombreux pouvoirs de l'imposture. Jouant de la collusion entre les codes sexuel et politique, l'écrivain entend opposer ainsi une mobilité extrême aux positions en apparence les plus immuables.

Jean Genet: les pouvoirs de l'imposture

NATHALIE FREDETTE

Tout le boulevard, sur deux rangs, était pavoisé de drapeaux tricolores. Il fit solennellement ses adieux à la France. Pour sa trahison, on pavoisait. On le mettait à la porte de son pays, et au réveil tous les Français agitaient à leurs fenêtres le pavillon de la liberté reconquise, de la pureté retrouvée. [...] Des fenêtres, sortaient avec les français des drapeaux anglais et américains. Une merde, un dégueulis tricolores dégoulinait de partout. Riton comprit le sens de l'activité silencieuse de la maison. Toute la nuit, la ville entière avait filé des aunes de cotonnades bleue, blanche et rouge. Et ce matin, *La Marseillaise* lasse de voler sur Paris s'était abattue épuisée, déchiquetée dans les rues. Jean Genet, *Pompes funèbres*¹.

La parution d'*Un captif amoureux*, en 1986, de même que la publication de textes politiques écrits par Jean Genet et rassemblés dans *L'Ennemi déclaré*, en 1991, ont grandement contribué à la relance des travaux consacrés à l'écrivain. Les propos de ces deux ouvrages ont toutefois conduit la critique à s'intéresser surtout, et parfois même exclusivement, à l'engagement politique de l'écrivain, en creusant encore ainsi la distance qui semble séparer un premier Genet, poète et romancier, d'un deuxième qui aurait été séduit par l'aventure politique, après l'interruption de son œuvre théâtrale. Cette

1. Jean Genet, *Pompes funèbres*, ci-après désigné *PF* (suivi de *Journal du voleur* et *Querelle de Brest*), Paris, Gallimard, « Biblos », 1993, p. 763. Les renvois seront dorénavant faits directement dans le cours du texte ; de même pour les références à *Un captif amoureux* (Paris, Gallimard, 1986, 504 p.).

orientation critique s'accorde avec ce que Genet a livré de ses dernières années dans un grand nombre d'entretiens, mais une lecture attentive des textes même brefs, et généralement plus ponctuels, de *L'Ennemi déclaré* montre pourtant comment ces écrits sont rapidement devenus un laboratoire de l'œuvre à venir². De la même façon, *Un captif amoureux* a étendu encore dans les faits cette zone où le politique, en participant à la remise en cause du projet littéraire, assure ainsi sa reprise et révèle un entrelacement bien plus complexe des deux champs.

Cette transformation plus profonde du corpus au moment où l'écrivain déclare s'engager politiquement nous amène à retracer ici, dans *Pompes funèbres*, le traitement singulier du politique qui influe déjà sur l'œuvre en cours à la fin des années quarante. Il semble en effet qu'une relecture de ce roman puisse aujourd'hui s'affiner, après les propositions textuelles inédites d'*Un captif amoureux*, en mettant en évidence la façon dont Genet s'est déjà détourné de son œuvre à la suite d'un premier déplacement des enjeux stylistiques vers une scène plus spécifiquement politique³. Avant *Un captif amoureux*, *Pompes funèbres* aura ainsi, par un même biais, modifié le parcours de l'écrivain. De fait, le travail de destruction qui s'intensifie, après *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, avec *Pompes funèbres*, n'épargnant rien ni personne, suggère déjà que la véritable imposture de l'œuvre serait de ne pas être elle-même l'une des cibles de ce jeu de massacre dont parle l'écrivain à propos des *Frères Karamazov* : « tout roman, poème, tableau, musique qui ne se détruit pas, [...] qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l'une des têtes, est une imposture », écrit Genet, dans cet article où l'« humour magistral », le « jeu [...] culotté [qui] détruit la dignité du récit », en « éta[n]t ceci et son contraire », sont également salués⁴. Désirant manifestement avoir tous les torts, l'écrivain adopte dans ce livre résolument outrancier les postures les

2. Pensons notamment à *Quatre Heures à Chatila* qui est l'un des textes où le projet d'écriture du sujet est éprouvé le plus fortement (voir notre article « Genet politique, l'ultime engagement », *Études françaises*, XXIX : 2, 1993, pp. 83-102).

3. Cette relecture de l'œuvre à partir des propositions politiques d'*Un captif amoureux* s'impose depuis peu seulement : en témoigne le récent numéro de *L'Esprit créateur*, « Jean Genet. Littérature et politique », Lexington, University of Kentucky, XXXV : 1, printemps 1995, 88 p.

4. « Les frères Karamazov », dans Jean Genet, *L'Ennemi déclaré, Œuvres complètes*, t. VI, édition établie et annotée par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991, pp. 213-216. « Tout le monde attend un miracle : il y a son contraire, le cadavre au lieu de rester intact, ce qui aurait été le moindre des choses, le cadavre pue » (p. 214).

plus provocantes (de véritables prises de position qui sont traduites par différentes postures sexuelles⁵) à la suite desquelles il sera difficile de ne pas réclamer sa tête (ou ce qu'il en reste). C'est dans cette même visée qu'il soumettra dans le roman les corps aux poses les plus humiliantes ou les plus invraisemblables, en pliant encore sa propre syntaxe à ce jeu retors⁶. Les corps pliés, dépliés, repliés dessinent dans l'espace du texte les poses multiples d'un sujet politique, non pas simplement pris dans une position frontale, mais voulant ainsi offrir une toute nouvelle disposition du corpus.

Dans *Pompes funèbres*, les sujets, qui sont représentés ployant sous le poids d'entités collectives imposantes et qui semblent d'abord vaincus par elles, signifient en réalité, par ces poses, tout autre chose : pensons à ce personnage français sodomisé par un soldat allemand, qui désigne déjà au sens figuré la position de la France vis-à-vis l'Allemagne. Envers et contre tous, Genet adopte lui-même une position *intenable* par laquelle il se met tout le monde à dos. Précisons que cette prise de position est plus radicale encore du fait que Genet ne se rallie pas davantage à l'Allemagne à travers elle, comme on a pu le croire et comme, du reste, il le laisse lui-même entendre. En représentant Hitler en homosexuel efféminé, comme en rappelant insidieusement l'existence de la Milice française, l'écrivain, en véritable ennemi déclaré, appelle de toutes parts la défiguration qui défait l'identité en multipliant tous ses possibles. Genet offre alors sa tête afin de garantir une plus grande liberté de son corps-corpus, comme il le fera encore dans le *Journal du voleur* en s'affichant comme homosexuel, traître et voleur, puis, dans *Un captif amoureux*, en adoptant cette position ambiguë où, à la façon radicale dont « [il] semble choisir son camp dans cette guerre entre Israël et les Palestiniens⁷ », s'ajoute le fait qu'il ne se veut nullement un « apologiste de la cause palestinienne⁸ ».

5. Comme le remarque avec justesse Jean-Michel Rabaté, « position » est un « terme [...] qui a l'avantage de passer du sens politique au sens érotique » (« Jean Genet : la position du franc-tireur », *L'Esprit créateur*, p. 30).

6. Une torsion dont témoignent, déjà par leur complexité, des phrases comme : « Si je couche pour l'enculer un gosse rétif à l'amour, ses pieds sur mes épaules, la douleur quand je le perfore lui fait, dans un sursaut pressant, coller sa bouche à la mienne » (*PF*, 774), lesquelles rapprochent incontestablement l'écrivain de Sade, même si on remarque, dans la plupart des descriptions, « une dimension de grotesque qui n'appartient qu'à Genet » (Philippe Sollers, préface à Jean Genet, *Journal du voleur, Querelle de Brest, Pompes funèbres*, p. XXIV).

7. Bernard Sichère, « L'athéologie de Jean Genet », *L'Infini*, n° 16, automne 1986, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 31.

Le seul mot d'ordre qui s'impose à Genet dans ce contexte : « sous les postulats, exhiber les postures⁹ », c'est-à-dire privilégier la présentation de positions véritablement obliques ou dorsales qui sont l'envers du monde de la droiture et de la bonne tenue. C'est ainsi que l'écrivain dévoile notamment « la part de jeu, de rêve et de fantasme que les discours politiques refoulent et occultent alors même qu'ils tirent leur effet d'assujettissement de ces mêmes mécanismes¹⁰ ». Nous verrons comment « endosser » est pour Genet un geste qui fait précisément voir l'endos, le texte se transformant littéralement en « hommages offerts [au] dos » (*PF*, 653), exhibant surtout les rapports obscènes. Jamais l'écrivain, hostile à toute rectitude, n'aura été *politically correct*, pas même au sein d'un camp dit adverse¹¹, ni au centre d'une politique de l'œuvre « construit[e] sur de seules affirmations jamais contrariées¹² ». À partir de *Pompes funèbres*, Genet fait donc cette entorse à sa propre ligne de conduite, en quittant les lieux plus intimes ou privés des romans précédents : l'écrivain se détourne, avec la mort de Jean Decarnin, sorte d'homonyme, d'un projet autobiographique déjà tracé, qui prévoyait un cycle de trois romans (*Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose* et *Journal du voleur*¹³), et il prend encore un nouveau tournant avec cette entrée sur la scène politique dont les rouages seront à leur tour démontés. À ce titre, la position d'imposteur qui peut « très adroitement [...] simul[er] un faux mouvement » (*PF*, 671) se révèle tout à fait déterminante. Comme l'écrit Jean-Michel Rabaté, « la structure perverse, indéniable chez Genet, en arrive paradoxalement à énoncer la vérité de la politique¹⁴ ».

La torsion, figure sans figure puisqu'elle est d'abord un torse, un tronc sans tête ni membres — c'est dire comment rien ne résiste au massacre —, apparaît dans ce contexte comme l'une des postures privilégiées de cet imposteur : grâce à elle, Genet, non seulement se réinvente, mais il se joue en fait de tous les pouvoirs. L'écrivain qui « [s]'occupe

9. L'expression est de Suzanne Allen, « Petit Traité du nœud », dans *Figures du baroque*, Colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist, Paris, Presses universitaires de France, « Croisées », 1983, p. 183. Ces termes décrivent remarquablement la façon dont Genet poursuit « la figuration d'un corps pervers » tel qu'il « se manifest[e] à travers les formes convulsives du Baroque » (p. 230).

10. Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, pp. 33-34.

11. Que celui-ci soit de droite ou de gauche, peu importe puisque Genet détourne en réalité ces *sens* politiques, comme nous aurons l'occasion de le constater plus loin.

12. Jean Genet, « Les frères Karamazov », dans *L'Ennemi déclaré*, p. 216.

13. Voir Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 215.

14. Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, p. 33.

[...] des conflits par quoi se caractérise la plus pathétique des époques» (*PF*, 683) use alors du plus grand pouvoir de la torsion : la souplesse d'un corps capable de se plier pour mieux désigner les paradoxes ignorés des grandes entités (le Sujet et l'Œuvre, mais aussi la Famille, la Nation et «la [P]atrie : l'entité qui combat à la place du soldat et le sacrifice¹⁵»), toujours menacées d'effondrement à force de se poser en bloc. C'est pourquoi le roman se déroule en grande partie dans un édifice miné. Dans cet espace, tout est susceptible de s'écrouler : l'œuvre déjà, puisque Genet travaille, dès les premières pages, à la ruine du Corpus (défini comme somme), et d'autres entités auxquelles l'écrivain s'attaque encore. La grande flexibilité d'un corps se déployant avec aisance leur est ainsi opposée. Nous suivrons ici quelques-unes des volutes textuelles qui sont à l'image des tourniquets évoqués par Sartre, «structures ambiguës, [...] fausses unités où les deux termes d'une contradiction renvoient l'un à l'autre dans une ronde infernale¹⁶» :

Comment surprendre le secret de la disparition des choses ? En se retournant très vite ? Non. Mais plus vite ? Plus vite que tout ? Je tentai un regard derrière moi. J'épiaï, je tournai l'œil et la tête, prêt à... [...]. Il faudrait tourner sur soi avec la vitesse d'un avion. On s'apercevrait alors que les choses ont disparu et soi-même avec elles¹⁷.

Les différentes formes de cette torsion explorée par Genet, qui se rapprochent également du thyrses baudelairien amalgamant «ligne droite et ligne arabesque», «roideur [...] et sinuosité», problématisent «la notion même de polarité¹⁸» en associant étroitement les antinomies. L'ennemi déclaré, qui réunit en lui les poses les plus paradoxales, propose ainsi un statut plus modulé : en «voul[ant] donner à [s]on corps la souplesse de l'osier afin de [mieux] entortiller¹⁹», il rend manifeste le pouvoir de cette écriture tout «en courbes et en nœuds²⁰».

15. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 154. Et dans *Un captif amoureux* : «La Patrie, entité souveraine» (*CA*, 212).

16. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1981, p. 286.

17. Jean Genet, cité dans Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 378.

18. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La Seconde Révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, «Sciences humaines», 1979, p. 179.

19. Jean Genet, *Journal du voleur*, p. 104.

20. Des qualités que Genet voudra retrouver plus tard dans l'écriture arabe. Voir *CA*, 363.

*

L'inscription d'une politique de droite sur la gauche du corps et d'une politique de gauche se retrouvant, au contraire, à droite est seulement l'une des torsions de sens que Genet souligne par un jeu corporel (qui fait également prendre à l'histoire un certain tournant²¹). Philippe Sollers commente en ces termes l'une des scènes emblématiques de *Pompes funèbres* :

Genet sait [...] ce qu'il fait en racontant comment, après avoir sodomisé Decarnin, il lui trace, avec le sang qui s'en est suivi, dans un geste d'espièglerie et de tendresse, une croix gammée sur la joue gauche, et, sur la joue droite, une faucille et un marteau. Voilà qui va plus loin que de longs discours au sujet du pacte germano-soviétique ou du dépeçage de la Pologne²².

Parmi ces détournements accomplis par l'écrivain, le plus souvent à travers des pratiques sexuelles précisément « déviantes », nous retiendrons quelques-uns de ces passages où les corps en mouvement dévoilent différents travers politiques. Le premier épisode met en scène Hitler et le Français Paulo ; nous considérerons de quelle manière il impose sa loi alors qu'Hitler, « l'homme le plus puissant de l'époque » (*PF*, 645) et « le maître du monde » (*PF*, 656), désire soumettre de façon plutôt équivoque l'autre à son plaisir. Nous verrons ensuite comment les corps de l'Allemand Érik et du milicien Riton s'agitent, immédiatement après ce corps à corps décisif, avant que leur étreinte n'atteigne un point culminant à la toute fin du récit.

Le premier passage, placé « au cœur même d'un des moments les plus graves du monde » (*PF*, 645), prend naissance de façon significative sur un chantier de travail. « Les têtes, les torses noués, hâlés, les muscles et tout le désordre humain » (*PF*, 652) de ce chantier, ainsi que « le grand désordre — ou plutôt le systématique travail » (*PF*, 658) auquel va se livrer bientôt Hitler, inaugurent, de fait, une importante entreprise. Sans contredit, on s'affaire beaucoup dans ce passage à déconstruire le travail tel qu'il est valorisé à l'époque par des mots d'ordre comme « Travail, Famille, Patrie », slogan dont

21. Sur cette question des tournants qui entraînent parfois de véritables distorsions des récits, on se référera à l'analyse du *Tour de vis* de Henry James par Shoshana Felman, qui suit les effets de spirale d'un texte et de ses lectures (« Henry James : folie et interprétation », dans *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 239-344).

22. Philippe Sollers, *op. cit.*, p. XXVII.

Genet se joue de toute évidence en détournant l'exercice vers un tout autre but. Ainsi, quand l'homme chargé de recruter des travailleurs pour assouvir les besoins sexuels d'Hitler distingue « au milieu des manœuvres [le] torse nu » (*PF*, 651) de Paulo, le pouvoir de l'imposture qui sera exploré à travers la torsion se pressent déjà. La scène, qui se transporte rapidement dans les appartements d'Hitler, et plus précisément dans une « sorte d'alcôve » à laquelle on accède par la porte coulissante d'une pièce « tendue de toile de Jouy et meublée de sièges tyroliens » (*PF*, 645), garde l'empreinte de ce travail. C'est que le texte-tissu, en coulisses, « jouit » d'un aménagement particulier : la relation sexuelle qui a bientôt cours dans cette pièce transforme celle-ci en véritable boudoir sadique (au sens propre du terme). Dans ce contexte, les premiers gestes d'Hitler, qui « s'enfonc[e] dans la région de l'immonde », dans « l'œil de Gabès » (*PF*, 655), en « pénétr[ant] [s]a langue », d'après cette curieuse formulation, « fouill[ant] aussi loin qu'[il] pu[t] » (*PF*, 659), mettent surtout en évidence le travail de l'écrivain explorant une zone obscure de sa propre langue, menant une révolution qui pourrait révéler les dessous des luttes du XVIII^e siècle. Paulo, le visage « plongé dans le velours » (*PF*, 656) par Hitler, voit en ce sens de très près l'aménagement contre lequel il doit s'insurger.

À ce sujet, l'histoire du meuble et des tissus qui sera toujours inscrite par Genet dans *Un captif amoureux* peut nous être de quelque enseignement. Elle est une des nombreuses histoires, une nouvelle version-variation qui réintroduit l'espace de jeu du sujet politique, dans un récit chargé cette fois de tenir la chronique de la révolution palestinienne. Ainsi ce récit des toutes dernières pages où « les rares villas que le roi avait fait construire pour ses ministres » sont vidées par les feddayin reprend-il un motif tramé de longue date dans l'œuvre de l'écrivain : « le plaisir de la dérision dans le détournement de meubles symbolisant l'aisance », « sur une sorte de terrain aride, pierreux, la nuit, à la seule lumière de la lune, [Genet] au milieu d'un conclave de fauteuils Voltaire, de velours » (*CA*, 501), vient préciser le détournement accompli par l'écrivain au moyen de ces mises en scène²³. L'histoire, qui prend place désormais chez les feddayin « obligés d'inventer les pouvoirs du velours rouge » (*CA*, 143), en confrontant notamment

23. L'écrivain, passé maître dans l'art des détournements, distingue vol et révolution, comme en témoigne ce passage où des « responsables [...] sans détourner d'avions détournaient l'argent de la Résistance » (*CA*, 309).

Marx à la bourgeoisie des coussins²⁴, les feddayin aux biens des Grandes Familles, le bidonville au Palais du roi et, par-dessus tout, Genet à son propre héritage français, qui écrit alors afin de combattre l'embonpoint de son écriture, montre de quelle façon Genet déplace toujours le politique, en l'inscrivant cette fois en plein désert. Au-delà de la liberté de mouvement qui lui est consentie par Arafat, Genet bouleverse ici de manière définitive d'autres aménagements. L'exemple vaudrait ainsi pour repérer ce qui sera mis sens dessus dessous dans les appartements d'Hitler.

Dès son entrée en scène, Hitler est présenté comme « le pivot du monde, l'axe de diamant sur quoi tourne la terre » (*PF*, 645) ; il est le pivot d'un thyrse, donc, autour duquel tourne rien de moins que l'univers. Pourtant, cette image d'un Hitler rigide produit aussi son envers : en effet, si Genet insiste sur une certaine rigidité du personnage — « effigie de cire » (*PF*, 645), homme dont « le double [se] dress[e] à la tribune de Nuremberg » (*PF*, 653), « emblème fabuleux du peuple délégué par Satan » (*PF*, 657) —, il campe néanmoins celle-ci dans « un petit homme chétif et ridicule » (*PF*, 653), décrit « sous les traits bouffons d'une Pucelle ayant la moustache d'un pitre de cinéma » (*PF*, 678), qui n'est « qu'une croûte de pain » (*PF*, 682), l'emblème fabuleux « habit[ant] cette simple demeure qu'est le corps chétif d'une vieille tante, d'une "folle" » (*PF*, 657). À travers ce portrait ironique, Genet décèle à l'intérieur du personnage des antinomies profondes, encore renforcées par le fait qu'Hitler est présenté sous les traits de Jeanne d'Arc²⁵. La moustache d'Hitler est à elle seule un signe complexe que remarque Paulo, effrayé : plus signifiante et terrifiante encore de n'être « pas seulement un signe [...] du blason blafard et nocturne d'un peuple de pirates », mais d'être aussi une moustache, « une simple moustache composée de poils raides, noirs et peut-être teints par l'Oréal » (*PF*, 653).

C'est ainsi qu'Hitler, maître du monde et « petit vieux de cinquante berges », qu'une « attitude trop rigide [pourrait]

24. Voici ce qu'écrivit Genet : « Lire Marx ? Quelques feddayin demandèrent qu'à mon retour de Damas j'apporte avec moi les œuvres de Marx, surtout *Le Capital*. Ils ignoraient que Marx l'écrivit le cul posé sur des coussins de soie rose, il l'écrivit donc pour combattre la mollesse de la soie rose, de la soie mauve, du même coup, des guéridons, des vases, des lustres, des lustrines, du silence des valets, de l'embonpoint des commodes Régence » (*CA*, 143).

25. Au sujet de l'étonnante surimpression de ces deux figures historiques, on consultera l'article de Patrice Bougon, « Le cliché, la métaphore et la digression dans *Pompes funèbres* et *Un captif amoureux* », *L'Esprit créateur*, p. 71-74.

bless[er]», mais dont l'épaule est «puissante comme un contrefort des Alpes bavaroises», commence à plier le corps de Paulo, semblant d'abord en dévisser plus exactement la tête, par une torsion dont rend compte la phrase de Genet : «Je couvris de baisers le cou, la tempe, et l'ayant, avec pour la première fois une autorité souveraine et sûre de soi, fait se retourner, la nuque» (*PF*, 656). Le dos de Paulo, maintenant «chargé du pacha germanique», qui se plie alors à «la présence [...] houleuse et totale» (*PF*, 656) d'Hitler, connote la nouvelle position politique et sexuelle du Français. Les efforts pour se dégager par un «mouvement qui soulèv[e] sa croupe», «déclench[ent] cette houle» (*PF*, 657) : les deux corps inventent à ce moment une danse où vagues et houles entraînent une domination toujours plus grande. Les diverses postures des deux corps offrent alors, sinon une version inédite des naissances et répressions des révolutions, du moins une paradoxale interprétation du soulèvement des formes.

Le dominateur, écrit Genet, pose un geste «vif et resté intérieur, dont j'avais été et n'avais pas été le maître» (*PF*, 658). Les antinomies s'opposent à d'autres antinomies :

[...] j'ignorais qu'un jeune homme se vieillit toujours et que son caractère se manifeste par le contraste de sa jeunesse avec son vieillissement simulé alors que je trahissais mon âge par le contraste de ma vieillesse avec mon rajeunissement simulé. (*PF*, 658).

Contraste contre contraste, pli selon pli, l'écriture de Genet déplace le «corps d'un seul bloc» d'Hitler, qui «lentement se tourn[e] vers le gamin» et se «tourn[e] encore un peu vers Paulo» (*PF*, 658), dont le regard droit «de la droiture» (*PF*, 659) caractérise ce «corps solide» (*PF*, 658). Les scènes intimes, bouleversées par leur représentation ou leur projection sur un théâtre politique, s'organisent maintenant d'après cette nouvelle disposition où l'écriture cumule les impossibilités. La complexité des poses des personnages se retournant sans arrêt est celle-là même des phrases : «Je n'avais pas lâché la queue de Paulo, puisque sur le dos, et les pieds à terre — car, pour être à la hauteur de l'œil de bronze j'avais dû descendre jusqu'au bout du lit — je gardais les yeux ouverts» (*PF*, 660) écrit, entre autres contorsions syntaxiques, Genet. C'est dans un tel contexte qu'Hitler, «qui est sûr de [s]a force», se soumet de plus en plus en permettant aux «espions ennemis [de] s'introduire» «par cet orifice» et s'offre au Français : «Toi maintenant, mon chéri», murmure Hitler en «dénud[ant] [s]es vieilles fesses» (*PF*, 660). Le texte, à la manière de Paulo qui travaille à partir de ce moment

avec vaillance, en même temps qu'il défait une exaltation du travail patriotique, découvre alors les multiples contradictions œuvrant au sein des entités. «Véritable machine à supplice», «le petit gars de Paris» accomplit «sa fonction de mâle» (PF, 660) avec ce corps, et plus particulièrement ce sexe, dont la description en termes techniques est une autre machination du texte :

[...] la verge en était la pièce essentielle. Elle avait la perfection des rouages, des bielles fabriquées avec précision. Son métal était solide, sans paille, inusable, poli par le travail et la rigueur de sa destination : c'était un marteau et une barre à mine. (PF, 660)

L'écrivain dénonce, par ce biais, la rigueur fonctionnaliste et l'inflexibilité du régime totalitaire. Le travailleur fier et ardent, qui «[fonce] plus dur, avec plus de fougue», en «sent[ant] le tressaillement de bonheur et [en] entend[ant] la plainte heureuse de Madame» (PF, 660-661), ne s'exécute plus alors de la même façon. Profitant de ce que le «Führer râ[le] doucement», Genet fait parler ainsi Paulo : «T'en veux de l'aut'? [...] Du petit Français [...] Encore un coup [...] Prends-en toujours. [...] Çui-là, c'est la France qui te le met²⁶» (PF, 661). Visant au moins deux cibles, l'écrivain défait ici l'image d'une Allemagne puissante et forte, mais il empêche encore toute reconnaissance française — comment, en effet, pourrait-il recueillir l'assentiment des siens par un passage aussi délibérément obscène? Les retournements ne s'arrêtent d'ailleurs pas là : «par un glissement très habile [...], [Hitler] se dégagea de Paulo, [...] [le] retourna sur le dos, puis il se glissa contre lui» (PF, 661), craignant d'être possédé par un Français. Enfin, par l'immédiate vénération du sexe de Paulo qui succède à ce mouvement de refus, un culte rendu surtout à «la tête du nœud, et [aux] quelques replis du prépuce», à cette «bite d'acier brutal», «blotti[e] dans le creux, dans le pli que forme l'intérieur du coude», «entour[ée] [par le] bras droit» (PF, 661), Genet se joue tout à fait de la rigidité du pouvoir politique.

S'étonnera-t-on que du «paf de Paulo», Hitler fasse alors de ses mains «jaillir une [...] averse de fleurs»? Que «ses doigts habiles cherch[ent] dans les plis de chair flasque un point d'appui solide»? Qu'un jeu continu s'engage qui vise à «ramener dans sa forme accomplie et parfaite le sexe adoré» (PF, 662) dont l'érection est compromise? Les diverses formes

26. On songe encore une fois à Sade, au cri de ralliement «Français, encore un effort...» de *La Philosophie dans le boudoir*.

du thyrses se multiplient : tantôt, les fleurs sont issues du bâton lui-même, tantôt celui-ci semble se perdre dans les plis infinis d'un corps fleuri, alors que s'entremêlent inextricablement guirlandes et bâton²⁷. « Ramener », « redevenir », « se tourner », « se retourner » sont autant de verbes qui témoignent des gestes posés dans le but de soumettre et de durcir afin ensuite de mieux faire « s'amollir, diminuer, fondre, s'affaisser », en même temps que devant la « dureté [du] sexe méchant [de Paulo] », Hitler « rest[e] un pauvre homme, un pauvre gosse abandonné » (PF, 662). On le voit, les poses inscrivent ainsi toujours un nombre plus grand de paradoxes.

On peut croire que Paulo s'effondre en tout dernier lieu, en même temps que la France, au moment où « [Hitler] [...] [ayant] en main [le sexe], bien serré, ne le lâch[e] plus qu'il n'ait dégueulé son foutre ». Le fait que « la peur vint du bout du monde s'asseoir sur ses épaules » (PF, 662) alors que, *se retournant*, il « v[oit] au mur une photographie du Führer », pourrait le confirmer. Il faut cependant rappeler que Paulo « enten[d] dans le silence la terre tourner autour d'elle-même » (PF, 662), en saisissant peut-être ainsi mieux que quiconque le sens des révolutions. Son corps entier enveloppé d'une buée très légère, sa peau « pliss[ée], comme un accordéon », son sexe « rentr[ant] en [lui]-même », « complètement recouver[t] par la peau », Paulo, « au milieu de cette frousse laiteuse et trop aveuglément claire » (PF, 663), adopte en réalité, par cette posture qui épouse les plis mêmes de l'œuvre, une attitude plus troublante.

*

Il est également un autre personnage qui, outre Paulo, « accept[ant] de prendre n'importe quelle position » (PF, 670), découvre une autre posture invraisemblable pourtant des plus radicales : il s'agit de Riton, milicien et probable meurtrier de l'amant de Genet²⁸. Le passage qui le met en

27. *Le Journal du voleur* continuera d'offrir d'autres formes complexes de thyrses. Pensons à ce passage où le manchot Stilitano, en dépit ou à cause de l'absence d'un de ses membres, est présenté comme une colonne autour de laquelle s'enroule un autre sujet fait fleurs : « Aux pieds de Stilitano ce n'étaient que bondissements de faons. Robert autour de lui enroulait ses guirlandes. Ils étaient, le manchot, la colonne, et l'autre les glycines » (*op. cit.*, p. 156).

28. Le personnage est aimé par l'écrivain précisément pour cette raison, Genet « conserv[ant] les deux gosses sous le double rayon de [s]a tendresse » (PF, 562), d'après cette logique singulière que n'effraie aucun paradoxe : « Ma haine pour le milicien était si forte, si belle, qu'elle équivalait au plus solide amour » (PF, 559).

scène, immédiatement après l'épisode consacré à la relation de Paulo avec Hitler, retrace la relation trouble du « gamin trahissant son pays » avec l'Allemand Érik, au sein de ce « tas de Boches, [cet] essaim de guêpes » réfugiés dans un immeuble parisien. Riton pourrait, dans de telles circonstances, « rassembl[er] son corps des quatre coins de l'horizon » et « batt[re] le rappel vers un point idéal » : c'est bien plutôt « une houle bienheureuse » qui l'habite, comme Genet le remarque de nombreuses façons. « Au bord d'Érik », le vertige peut à tout moment le « faire tomber et se noyer dans les remous profonds » de celui qui voit déferler sur lui « les vagues noires du silence et du sommeil » (*PF*, 669). D'entrée de jeu, « la force de cette présence [est] trop grande pour [que Riton] n'en [soit] pas troublé » : sans pouvoir « rester au fond de [lui]-même », « ouvert, sans défense, contre les vagues d'assaut qui roul[ent] jusqu'à lui du corps d'Érik et le gris[ent] jusqu'au vertige » (*PF*, 669), le milicien saisit clairement que ces positions, loin de rassembler, créent, au contraire, de sérieux remous. Mais il importe avant tout de remarquer comment le sujet s'« expos[e] à la plus splendide solitude », en mettant de cette façon en évidence « le jeu incontrôlable, insupportable de sa liberté » (*PF*, 684).

Ainsi définie, l'exposition nous rappelle une mise en scène du début du roman : cette exposition de Genet à la mort de Jean Decarnin, confondue dans ce passage avec le fait que la mère de l'amant rangeait des livres sur un buffet, près des bougies. L'écrivain, qui s'interrogeait tout juste avant sur son choix de « dépeindre bientôt le troisième enterrement de chacun de [s]es trois livres », ne propose pas innocemment alors un « texte chargé de décomposer le rayon lumineux » (*PF*, 523) : l'épisode est le premier d'une longue série où prolifèrent les motifs liant l'exposition du sujet au destin du livre. Dans le passage qui nous concerne ici, Riton, installé au cœur d'un édifice miné, explore à ses risques et périls le corps ennemi en caressant le torse et le sexe de l'Allemand, ce « nœud du Frisé ». L'exercice, où chacun des gestes physiques est inséparable d'une opération de la pensée, rend compte des audaces proprement politiques du texte. Les « guirlandes de papiers multicolores », les banderoles patriotiques, de même que l'échafaudage d'« un catafalque pris dans les combinaisons enfantines des rubans tricolores aux entrelacs plus compliqués que les arabesques des reliures qu'on appelle "à la fanfare" » (*PF*, 673), sont autant de frêles volutes en comparaison des torsions, plus perverses, explorées par l'écrivain. « Avanç[ant] sur l'étoffe », établissant ses repères « d'après les plis de l'étoffe » (*PF*, 672) à la manière de Riton, Genet s'aventure en réalité très loin. Évoquons seulement le point de

non-retour qui sera atteint lors du viol de Riton, scandé par l'air d'une chanson évoquant *La Marseillaise*²⁹, dont les paroles nous sont dévoilées au rythme des mouvements du soldat allemand. La chanson qui rapporte la destruction d'un violon dont l'âme était française, probable allusion au *Cœur volé* de Rimbaud, qui traduit une expérience troublante vécue au moment de la Commune, exprime ainsi ironiquement la violence sur laquelle fait fond tout engagement politique. Elle renvoie également au propre lyrisme de Genet dont la musique, dès *Notre-Dame-des-Fleurs*, est déjà désaccordée (« Le mot violon ne fut plus prononcé. [...] devant Ernestine, jamais plus il ne voulut dire le mot commençant par viol. [...] Son cœur s'étirait et s'effilochait en silences crispés — des spectres de sons³⁰ »). La scène outrancière des *Paravents* où des soldats, afin qu'un lieutenant agonisant respire un peu d'air du pays, un petit air de France, lui lâchent des vents à la figure, redira à nouveau cette violence autrement³¹.

« On ne sortirait pas intact de la bagarre » (*PF*, 668). Dans ce passage où Riton caresse l'Allemand Érik, l'écrivain amorce donc « la première phase d'un embrassement qui pouvait se resserrer jusqu'au plus étroit », en favorisant la forme la plus dense, la plus resserrée, du thyrses. La pensée du sujet se fait des plus retorses : Genet substitue aux « Français haineux, décidés au plus grand mal et qui feront sauter l'immeuble ou l'incendieront pour tuer le tas de Boches », des « locataires [...] germanophiles [qui] seraient loyaux » (*PF*, 668). Sont retenues, pour les mêmes raisons, la souplesse du torse et les idées tortueuses qui s'y associent (« donner quelqu'un : [cette idée] se présenta sous la forme d'une volute irisée où s'enroulait, comme autour d'un mirliton, le mot, plusieurs fois répété : “geben” (donner) » (*PF*, 681). Il s'agit de faire en sorte que « le chêne au lieu d'être foudroyé lanc[e] la foudre » (*PF*, 679). Toute figuration va désormais être travaillée, retournée comme si Genet tordait le cou à la figure. La peur, par exemple, ne passe pas le seuil du cou : elle est signifiée par une figure de style qui ne veut plus de la figure (tout en s'exprimant pourtant à travers elle, comme pour mieux la défigurer) et qui désigne une autre zone corporelle :

29. « Ils ont brisé mon violon.../ Car il avait l'âme française/ Sans peur aux échos du vallon/ Il fit chanter la Marseillaise » (*PF*, 771) : il s'agit d'une chanson de René de Buxeuil, chanteur chez qui Genet a été placé à l'âge de quatorze ans.

30. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1986 ; voir le passage des pages 75-80.

31. Jean Genet, *Les Paravents*, Décines, l'Arbalète, 1976, pp. 217-223.

Une masse de cris de peur montant de mon ventre essayait de forcer ma gorge et ma bouche où mes dents veillaient, serrées et fortes. Ces cris de peur ne trouvant pas d'issues crevèrent mon cou qui soudain laissa couler par vingt ulcères violets en forme de roses et d'œillets les vingt ruisseaux blancs de ma peur. (*PF*, 674-675).

Retrouvant en quelque sorte le ventre dans ce passage — ailleurs, c'est le sexe de Riton qui «remont[e] de lui-même sa tête vers le ventre» (*PF*, 670) —, le langage figuré veut proposer autre chose.

Au moment où Riton sera sodomisé par Érik, dans les toutes dernières pages du roman, Genet misera donc sur l'invention d'une figure de proue³², aussi bien tête ou buste. Jouant toujours pleinement de la collusion entre les codes sexuel et politique en utilisant des mots comme «appuyer», «épauler», «protéger» (il s'agit très littéralement pour chacun des protagonistes de soupeser, d'endosser, de décharger), l'écrivain décrit ainsi la posture déterminante de Riton et d'Érik, postés maintenant sur le toit de l'édifice, leurs pantalons «baissés sur les talons où la boucle des ceintures sonn[ent] à chaque mouvement»: «dans la figure de proue qu'ils form[ent], les corps regard[ent] la nuit comme on regarde l'avenir, le plus faible à l'abri du plus fort, les quatre yeux braqués devant eux, [...] projet[ant] à l'infini le rayon épouvantable de leur amour» (*PF*, 780). Formant alors «ce relief fouillé des ténèbres sur la surface de brique», ils s'éloignent de cette pose décriée par Genet comme si, «bouche à bouche, poitrine contre poitrine», les «genoux s'entremêlant, ils se fussent noués [mais] dans une ivresse qui ne sortait pas d'eux-mêmes, dans une sorte d'ovale clos à toute lumière» (*PF*, 780). Ainsi réunis, ils n'accomplissent pas l'un de ces «baisages parallèles» de «l'amour dit normal» que l'écrivain rejettera toujours dans *Un captif amoureux*, en s'acharnant contre «l'amour matrimonial, national, montagnard, suisse» (*CA*, 86). «S'échapp[ant] d'eux-mêmes sur le monde, à la face du monde, en un geste victorieux», Érik et Riton s'avancent en proue, contre vents et marées, en faisant saillie grâce à cette nouvelle figure.

Jusqu'à la fin, les deux corps se révoltent contre les postures réglées et prudentes — gardant le dos au mur, Érik et Riton suggèrent qu'ils font ainsi *face*, malgré tout, à leur exécution. Ils s'offrent et s'exposent, en privilégiant l'extériorité sous toutes ses formes. Ce n'est pas un hasard si la relation sexuelle dont il est question a lieu sur le toit de cet édifice

32. Façon de remplacer par la proue la poupe du poème rimbaldien.

déjà menacé, dehors donc, «au pied de cette falaise» (PF, 778), «en face de Paris qui veill[e]» (PF, 780). Les deux amants quittent même «la cachette [...] étroite» où ils se terraient à l'abri des cheminées, en compagnie des soldats allemands, «accroupis dans une sorte d'agglomération d'où la notion d'individu disparaissait, [...] aucune pensée ne naiss[ant] de cette masse armée» (PF, 777). L'union d'Érik et de Riton est plus significative : si, «malgré leur amour, l'un et l'autre rest[ent] allemand et français» (PF, 786), comme le précise Genet, la tournure de la phrase a tôt fait de suggérer l'interchangeabilité de ces nationalités, voire la double nationalité de chacun, en venant troubler en réalité l'appartenance nationale et politique des sujets. C'est dire comment l'exposition les transforme. Dès lors, la communication s'établit ainsi : les bouches de Riton et d'Érik «s'écras[ent] l'une sur l'autre, reliées comme par un trait d'union, par un sexe de vide, sans racine, vivant seul et allant d'un palais à l'autre» (PF, 786). En réunissant aussi singulièrement les figures antagonistes, l'écrivain aura finalement revalorisé une langue capable de se mouvoir avec une grande liberté dans les palais, quels qu'ils soient³³. À ce titre, le détournement politique fait sens : dans *Pompes funèbres*, il imprime un mouvement à ce qui veut s'ancrer et divise ce qui prétend toujours faire corps.

33. Rappelons ici la recommandation de Jacques Derrida : «il faudrait, entre autres constructions du même genre, circuler à travers tous les palais, dans le labyrinthe, [...], entre tous les palais (le Palais de justice de Notre-Dame, le palais du grand d'Espagne, [...], le "voile du palais" de Stilitano, [...] y séjourner un peu et y faire un peu travailler sa langue» (*Glas*, Paris, Denoël/Gonthier, «Médiations», 1981, p. 307).