MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'(e dés)amour-propre dans une écriture en trompe-l'œil : Les Bonnes et Splendid's de Jean Genet

Tatsiana Kuchyts Challier

10.58048/2263-7664/260

L'amour propre

Avec la diabolisation actuelle de tout amour qui ne va pas dans le sens d'autrui, l'amour-propre semble confronté à l'effacement de sa signification initiale. Effacement ou renversement : l'analyse du processus de la création littéraire aidée par la psychanalyse démontre qu'il n'y a ni amour ni haine, mais « hainamoration » de soi. C'est à elle que le monde devrait les créateurs, ces éternels (dés)amoureux-propres dont le génie est nourri par la Blessure. Se nommant Trahison, celle de Jean Genet s'infiltre dans son écriture en trompe-l'œil où le réprouvé et l'innocent seraient deux masques de la personnalité du créateur hanté par autrui. Plus qu'ils n'apportent une résolution au dilemme genetien d'être faux ou de paraître vrai, les vingt ans qui séparent *Splendid's* et *Les Bonnes* mettent en évidence l'impossibilité du Moi de l'auteur aliéné par l'Autre de naître à une existence autonome.

With today's demonization of any love wich has not got others as an object, love vowed to oneself (amour-propre), often mistaken for pride, is confronted with an erasing of his initial signifying. Erasing or inversion : a psychoanalytical approach of a litterary creation process proves that there is neither love no hatred, but « hatenamoration » (« hainamoration ») of oneself. The world is indebted to it for his creators who are perpetually out of love with themselves, and whose genius is inspired by the Wound. Called Treason, Jean Genet's wound gets into his trompe-l'œil writing where the reprobate and the innocent person seem to be two masks of the creator' Self continually haunted by Other. More than they solve the Genet's dilemma of being false or seem true, the twenty years that are between Splendid's and Les Bonnes reveal the authors mpossibility to born to his own existence.

> Or, comme toutes les voix la mienne est truquée, et si l'on devine les truquages aucun lecteur n'est averti de leur nature. (Jean Genet, *Un captif amoureux*)
>
> N'y a-t-il que le crime pour assassiner l'injustice ? (Kateb Yacine, *Nedjma*)

L'amour-propre e(s)t le désamour de soi

Qu'est-ce que l'amour-propre ? Est-il indispensable investissement du Moi ou négation de l'Autre, revendication d'être soi-même ou culte de sa personnalité ? Expression rendue insaisissable par l'éventail de connotations – du concept freudien de narcissisme à l'aliénation en passant par la dignité et l'infatuation –, l'amour-propre serait aujourd'hui confronté à l'effacement de son sens initial, celui d'amour de soi. Signifiant en mal de signifié qui justifierait son existence dans l'actuelle société soucieuse du « politiquement correct » où, confondu avec l'égoïsme, il semble presque diabolisé, l'expression « amour-propre » n'oserait-elle plus renvoyer à son véritable objet ? L'absence de ce dernier semble masquée par l'abondance de fallacieux synonymes, dont le neutre « sentiment de sa propre valeur » que le Larousse donne en premier. Aurait-on affaire à une unité linguistique qui, voulant tout dire, ne dit plus rien, voire dément, au travers des apparences impropres, son véritable contenu sémantique ?

Si tel était le cas, l'amour-propre pourrait également dénoter un de ses contraires, le désamour de soi. « Dés-amour » : cessation d'amour, retrait d'intérêt auprès de l'objet, changement qualitatif de son investissement qui métamorphose l'attachement affectueux en quelque sentiment antinomique à la lisière de la passion et de la répulsion. Le sentiment de désamour qu'un Moi éprouve à son égard serait la conséquence de la soustraction de la libido à l'objet qu'il est devenu pour lui-même, sans que cette soustraction soit totale. La frontière entre amour et haine étant transparente, faut-il s'étonner que dans le mot « désamour », les deux composantes conservent – sur les plans orthographique et sémantique – une importance égale ? Le préfixe « dés » marquant la négation et la séparation ne traduit-il pas le mouvement en arrière tout en insistant sur l'état antérieur, tardant de nommer l'état nouveau des choses, ne faisant qu'une furtive allusion à l'inimitié qu'il inscrit en creux ? Aussi artificieux que son présumé contraire, le « désamour-propre » se pare d'un masque qui dissimule très mal

sa vraie nature de l'amour en suspens, – d'un faux-semblant *semblant faux*, donc doublement mensonger. Mais alors, si le faux semblant est défaillant, si cette redite n'est que simulacre d'elle-même, est-ce à dire qu'il n'y a pas de simulacre ? Dans ce cas, la « désenamouration », stade intermédiaire entre amour et haine, serait le double de la « hainamoration » qui représente l'amour et la haine conjugués, lesquels, en agissant en fusion, s'amortissent et aboutissent au même degré zéro du narcissisme dans la conception de Freud, celui du narcissisme fonctionnant comme « complément libidinal à l'égoïsme de la pulsion d'autoconservation » (Freud, 2005, 218) ?

Une telle hypothèse paraîtra beaucoup moins paradoxale si on admet, avec Freud, que l'ambivalence est le propre de la vie affective du Moi. La psychanalyse freudienne montre que la haine, loin d'être le contraire de l'amour, est souvent son prolongement inconscient. Bien avant la popularisation de la fameuse « hainamoration » lacanienne, Freud a remarqué la contigüité et la réversibilité de ces faux contraires : « ce qu'il y a de plus facile à observer et à maîtriser par l'entendement, c'est le fait qu'aimer avec force et haïr avec force se trouvent si fréquemment réunis chez la même personne. […] il n'est pas rare que les deux motions de sentiment opposées prennent la même personne pour objet », notait-il, en 1915, dans « Actuelles sur la guerre et la mort » (Freud, 1988, 136). La même année, dans « Pulsions et destins de pulsions », Freud constatait la capacité des pulsions d'amour et de haine de s'associer afin de s'opposer à leur contraire commun, l'indifférence : « L'aimer est susceptible non seulement d'une mais de trois oppositions. En dehors de l'opposition aimer-haïr, il y a l'autre : aimer-être aimé, et, en outre, aimer et haïr pris ensemble s'opposent à l'état d'indifférence ou équi-valence » (Freud, 1988, 180). Plus tard, entre 1919 et 1920, dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud, parlant de l'incessante lutte de pulsions contraires au sein du Moi, aboutira à la conclusion suivante : Éros et Thanatos œuvrent dans la même direction, celle du rétablissement de l'état antérieur à la vie[1]. N'atteignant pas immédiatement leur but, ils semblent mainttenir le Moi dans le mouvement vers la mort – la « mo(u)ration » – qui est précisément celui entre *être* et *non-être* correspondant au degré zéro du narcissisme comme pulsion d'autoconservation. Le couple amour/désamour de soi qu'un spectre de la mort semble sceller à jamais n'est-il pas présent en chaque être qui, à l'instar de Narcisse, se meurt en adorant son propre reflet pris pour un objet extérieur, cultivant son Moi et simultanément le sacrifiant à l'autel de l'Autre ?

Bien qu'il ne fût pas le premier à découvrir que derrière toute œuvre se cache la personnalité intime de l'artiste travaillée par des désirs – Shakespeare, Goethe, Schiller ou Heine l'avaient dit avant lui –, Freud proclamant que « les rêves nés de la fiction poétique autorisent les mêmes interprétations que ceux qui sont réels » (Freud, 1992, 113) fut un pionnier qui, risquant son prestige de scientifique, invitait le lecteur à « psychanalyser » l'artiste par le biais de sa création. Si, dans le mensonge du songe, le père de la psychanalyse a su entrevoir quelque vérité concernant le rêveur, c'est à cause de ses observations antérieures qui lui avaient fait découvrir que le rêve « ne s'inspire jamais que de sentiments personnels » (Freud, 1925, 72) donnant lieu à des représentations. Souvent contradictoires, les sentiments peuvent être exprimés par la même représentation qui se retourne avec facilité en son contraire. Rêve éveillé, la création littéraire est pareillement tissée de désirs refoulés, volontiers antagonistes et fréquemment exprimés par un même élément. Dès lors qu'elle en est, selon Freud, la réalisation inconsciente, peut-elle se faire empêcher de confronter sous les mêmes dehors amour-propre et désamour de soi, désir de vivre et de mourir ?

La création littéraire : scène de lutte de deux narcissismes

Littérature, « littera-terre », « lituraterre »… Empire des signes ayant pour vocation d'extraire de l'inconscient le fouillis des émotions, de le traduire en caractères graphiques ordonnés, de donner à l'« in-nommable » des détritus psychiques – *litters* –– un nom qui les symboliserait, les aseptiserait, les sublimerait en les figeant dans une forme statique. Abîmé par quelque intraitable lésion, on entre en littérature par blessure. Souvent on y entre une fois pour toutes en se mettant sur la civière de la lettre transformable en litière, – à la fois noble couche et réceptacle d'ordures évacuées de son for intérieur. Affaire, selon Lacan, de « collocation dans l'écrit de ce qui d'abord, primitivement, serait chant, mythe parlé, procession dramatique », la littérature serait l'« accommodation des restes » (Lacan, 2001,11) de ce qui, dans le psychisme, subsiste après le drame : à ce titre-là, la littérature est une thérapie, en ce qu'elle permet de maintenir sans discontinuer le dialogue avec sa plaie et, partant, la régularité de son pansement-« pensement ». Dès lors qu'elle devient bricolage dans l'incurable du Moi, toute écriture est suicide et résurrection. Compte rendu de l'indissolubilité des liens de

pulsions opposées au sein du Moi, n'est-elle pas appelée, obéissant au désir sado-masochiste de l'auteur de se donner en pâture à l'opinion collective, à rendre publics les moments intimes de sa vie plus ou moins ratée ? Témoignage et conséquence d'(e dés)amour de soi aboutissant à une (ré-)écriture de l'histoire propre, l'acte créateur est autant glorification du vécu que sa réparation fantasmatique, en ce qu'il est tissé des désirs, à la fois contraires et concomitants, de renaissance et d'autodestruction. Que seraient donc ces désirs, sinon expression simultanée de pulsions de vie et de mort, régissant le fonctionnement du Moi ? À l'instar de la vie maintenue dans l'être humain par Éros et Thanatos en lutte constante, la création est animée par une attitude contradictoire du sujet écrivant, cette même « hainamoration » dont la valeur quantitative de l'amour et la haine conjugués équivaudrait au degré zéro du narcissisme.

Le processus créateur résulterait donc du narcissisme de mort tel que nous l'entendons avec André Green : l'abaissement de la libido au niveau zéro aboutissant sur le désinvestissement propre et situant le Moi atteint aux confins de l'existence. Dans ce contexte de la menace de l'auto-annihilation, que serait la création sinon la réponse de la part saine du Moi à la violence d'une réalité appréhendée comme une menace à son intégrité ? « C'est bien la maladie qui a été l'ultime fond de toute la poussée créatrice » (Freud, 2005, 229), disait Heinrich Heine ; c'est bien la poussée créatrice qui tente de guérir la maladie, peut-on répliquer à ce propos par celui de Michel de M'Uzan qui, assimilant la création à « une micro-expérience traumatique », démontre sa vertu cathartique de projection du trauma vécu sur une scène imaginaire sous forme de représentations absorbant, liant et intégrant les tensions internes « de telle sorte que le fantasme […] prend jusqu'à un certain point l'efficacité d'un acte » (8).

Issu et inspiré d'un drame personnel qui ne cesse de menacer d'engloutir celui qui l'affronte, le processus créateur passe donc par la confrontation avec la mort propre. Rachetée au prix fort du risque mortel, la délivrance du Moi n'est qu'une relative et temporaire accalmie de la blessure résultant autant de sa jalouse conservation que de la tentative de recouvrir sa béance. Or le blessé appelle sa plaie, l'entretien et s'entretient avec elle comme avec une castratrice bien-aimée. Quelle que soit l'efficacité que possèdent la répétition de pareilles tentatives et le travail de l'élaboration, rien ne fera cesser le jeu de la vie et de la mort sur la scène du théâtre de l'esprit malade : inspiré de la multiplicité des aspects que prend la Lésion commandant en personne ce jeu sans fin,

les manifestations de celui-ci seront légion.

« Le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste » : ces paroles extraites de *Divagations* de Stéphane Mallarmé sont citées en exergue à l'essai d'Octave Mannoni, « L'Autre Scène » (75), dans lequel l'auteur tente de définir cette dernière comme un lieu mi-matériel mi-imaginaire, abritant et déployant des hallucinations en lien avec les désirs du Moi créateur, critiquées par le principe de réalité mais tolérées à condition d'être niées :

> On chercherait pourtant en vain cette « scène » dans l'appareil psychique, elle est hors du domaine de la *Nervensprache*, mais elle n'est pas non plus dans le monde réel. C'est comme si dans le monde extérieur s'ouvrait un autre espace, comparable à la scène théâtrale, au terrain de jeu, à la surface de l'œuvre littéraire – et tout cela en fin de compte consiste en un certain usage du langage et de la négation qu'il comporte – et la fonction de cette autre scène, on peut dire aussi bien que c'est d'échapper au principe de réalité que de lui obéir (Mannoni, 1969, 97).

Ainsi, l'Autre Scène ne serait-elle ni lieu de psychisme, ni création matérielle, mais espace à peine perceptible où seraient admises des représentations du Moi régulièrement refoulées : la couche supérieure de l'œuvre qui s'inspire de son prototype, le théâtre interne du Moi créateur. Ce théâtre-ci, quant à lui, n'a nul besoin de négation pour laisser évoluer ses personnages antagonistes. Scène où s'affrontent et concordent amour et haine de soi – ennemis somme toute factices –, toute écriture s'avère partant théâtre et artifice. Qu'en dire maintenant de l'écriture proprement théâtrale ayant pour origine et vocation le simulacre et, qui plus est, soupçonnée d'insincérité par son auteur ?

Jean Genet et la « litter-rature » de la Blessure

Il est des œuvres littéraires qui, à l'instar des surfaces réfléchissantes, réverbèrent la personnalité de l'auteur avec la fidélité du miroir. Il en est d'autres qui déforment le parcours de l'écrivain jusqu'à le rendre méconnaissable. D'autres encore, obéissant à l'obsession du *mentir vrai* qui les structure comme une « autoautrebiographie »[2], rendent insaisissable le créateur soucieux de brouiller les pistes de sa lecture par autrui.

L'énigme de Jean Genet demeure impénétrable à tout intrus qui s'aventure dans son univers secret, au-delà des confessions de cet ancien captif des prisons amoureux de leur population qui, à l'ignominie du langage hérité des lieux de rétention, mêle si habilement une sublime expression littéraire. L'œuvre de Genet a beau être un water-closet public de l'âme impénitente du génial voyou narguant les visiteurs par l'extravagante ouverture de son gouffre : séduit par l'abondance des détails intimes qui lui seront livrés avec générosité, le lecteur désirant percer le mythe de cet écrivain sera nécessairement fourvoyé. Ce qui se dérobe habituellement à la compréhension du « style Genet » qui tient d'un impossible aveu n'est pas tant la question de l'authenticité des faits relatés (le genre pur de l'autobiographie existe-t-il seulement ?) que celle de ses origines : discours de l'exclu dont l'arrogance est entremêlée de l'humilité, de l'adepte du mal recherchant la sainteté, l'écriture genétienne est-elle davantage commandée par l'amour-propre ou son contraire ? Serait-elle, en fin de compte, porte-parole d'une réalité subjective qui, peinant à devenir représentation, reste inaccessible à autrui ? À cette interrogation, fait écho l'observation de Genet en personne : « l'espace mesuré entre les mots est plus rempli de réel que ne le sera le temps nécessaire pour les lire » (Genet, 1986, 12). Pour mesurer le réel en question, seul Genet possède le mètre convenable ; encore faut-il savoir le manier. Ce mètre difficilement manipulable, c'est la Blessure amoureusement entretenue, véhiculant d'une œuvre à l'autre comme un bagage précieux. Blessure mille fois représentée et transcrite, récalcitrante au traitement par la littérature, ne prenant jamais, dans une version littéraire, la mesure de son original.

Pour celui qui, de *Notre-Dame-des-Fleurs* à *Un captif amoureux*, ressasse son passé de l'enfant-à-personne ayant grandi dans les institutions pénitentiaires, connaissant plus de prisons que de familles, la blessure vient forcément de l'Autre, l'inexorable expropriateur originel, le voleur-prototype par excellence auquel Genet, futur écrivain et voleur, s'identifiera plus d'une fois dans la vie réelle et imaginaire[3]. Enfant illégitime d'une gouvernante et d'un homme qui se serait appelé Blanc, Jean Genet a vu le jour le 19 décembre 1910, à Paris. Sept mois plus tard, Gabrielle Genet déposait son enfant dans un organisme d'Assistance Publique. En guise d'héritage, la mère a légué à son fils le nom dont celui-ci n'a pas cherché à se défaire. Et pour cause : à lui seul, ce nom change « blessure » en *blessing*, bénédiction. Augure de dépossession (*je n'ai*) contrecarré par une promesse de bonnes résistance et tenue (*genet/ genêt*), ce nom aurait-il été l'oracle de ce qu'est devenu l'homme et écrivain Jean Genet, – le spolié spoliateur, l'arbitre de sa

malédiction la métamorphosant en une grâce créatrice ?

À cet héritage de matronyme damné par les mœurs françaises de 1910, le père du futur écrivain aurait-il vraiment omis de contribuer ? Or si la vie et l'écriture de Genet chérissant l'image maternelle ne comportent aucune trace visible de la figure paternelle, elles sont l'expression du refus de l'autorité du Père tous azimuts rejetée une fois pour toutes. À commencer par la préférence de cet enfant d'un Blanc pour la couleur noire du Mal, la peau basanée de ses amants et, plus tard, les Black Panthers, ses camarades de lutte politique. Nulle part ailleurs Genet ne reviendra sur l'absence du père ; dans sa vie comme dans son œuvre, ce fils restera solitaire, accompagnant parfois le héros principal de l'image de mère-complice, ne faisant aucune place à celui dont le défaut ne serait visiblement pas le manque, se défendant à jamais de prendre sa place. S'érigeant, par sa volonté de « poursuivre le destin contraire à toutes les règles » (Genet, 1958, 47) en maître de son propre destin.

Cette érection, la réussira-t-il seulement ? Depuis sa naissance au 22, rue d'Assas(sins ?) à Paris, amputé de père et de mère, le petit Jean voyagera d'une famille d'accueil à l'autre. Déjà il ne s'appartient pas ; de fait, il n'appartient à personne, à part les autorités publiques qui, de loin, supervisent l'éducation de cet enfant se partageant entre les idées religieuses et la fascination du crime. Comment s'arracher à l'esclavage sans maître, comment devenir – *venir de* – si on ne vient de nulle part, si, immobilisé au croisement du bien et du mal, on s'empêche d'avancer dans toute direction ? Confiné par sa blessure dans un *n'être rien pour personne*, l'enfant ne parvient pas à *naître* à lui-même, s'identifiant à ce qu'il n'est pas, avec ce que la société et les parents le rejetant veulent qu'il soit – le réprouvé – , comblant le blanc parental par des points noirs qu'il applique sur sa vie de délinquant. Le blasphème, le vol, le rejet de tout ordre et l'abjection sexuelle sont appelés à peupler l'espace déserté par l'autorité parentale originelle, à en entretenir amoureusement sa haine, à retourner cette « hainamoration » contre soi-même, au point d'inventer la version en noir et blanc de sa propre genèse.

De son drame de l'enfant malaimé, cet homme (dés)amoureux de lui-même, obligé de se forger une fausse peau insensible aux coups de l'Autre ne se départira jamais. Avoué du bout des lèvres pour aussitôt être nié, le drame de Genet-homme, « curieux produit du malheur, auquel on ne peut appliquer les lois » (Genet, 1949, 184) – celles mêmes de la fatalité ? – serait précisément révélé à travers le « goût profond de l'imposture » (Genet,

1946, 174) de Genet-écrivain jouissant du crime. « Im-posture » : fausse posture, personnalité d'emprunt, alter-ego du Moi contraint à se défendre, à jouer à la rature de la Lettre signifiante de sa réalité psychique par la lettre-signe de l'alphabet. Cela pourrait s'appeler la « litter-rature » ou l'effacement des traces. C'est au versant créateur de Genet qu'incomberait la mission d'opposer à l'innocent dépouillé le criminel magnifié, de faire prendre au joyeux trublion la revanche sur le triste et sage orphelin dans lequel le malheur de l'enfance est « installé à demeure » (Genet, 1946, 42). Mystifier davantage pour mieux dire l'indicible : serait-ce là la mission de l'écriture de Genet soupçonnée d'être un artifice ? « Évidemment sous mon récit un autre pousse et voudrait venir au monde », avouait Genet dans son dernier texte (Genet, 1986-386), invitant à chercher le Savoir ailleurs que dans la lettre-artifice. Laissant jaillir de sa « litter-rature » l'effet la Lettre rayée, celui de l'étincelle du Sens inscrit en relief :

> Mais s'il était vrai que l'écriture est un mensonge ? Elle permettrait de dissimuler ce qui fut, le témoignage n'étant qu'un trompe-l'œil ? Sans dire exactement le contraire de ce que fut, l'écriture n'en donne que la face visible, acceptable pour ainsi dire muette car elle n'a pas les moyens de montrer, en vérité, ce qui la double (Genet, 1986, 50).

Jean Genet, le spontané simulateur

Ce qui double l'ineffable vérité de Genet, ce serait donc, selon la conjecture de l'écrivain, « l'a-vérité » transcrite dans sa « litter-rature ». « L'a-verité » écrite différemment de « l'achose » lacanienne (Lacan, 2007, 77) afin de signifier le présumé contraire de la vérité. L'« a-vérité » et non « l'averité » : celle-ci, par analogie avec « l'achose », absente de là où elle tenterait de tenir sa place, serait précisément la Vérité qui échappe au narrateur des histoires signées Jean Genet, les unes et les autres mettant en scène le (dés)amour-propre du parleur de soi qui, probablement sans s'en rendre compte, en fut lui-même parlé.

Parlé et labouré comme une terre soumise, comme quelqu'un qui, méprisant ceux qui lui imposent d'être ce qu'il n'est pas à l'origine – le réprouvé – assume sa charge en jouant le rôle qui ne lui ressemble pas. « La société l'a chargé d'incarner le Méchant, c'est-à-dire l'Autre » (Sartre 46), remarque Sartre à propos de Genet. C'est ainsi que, rendant à la

société la monnaie de sa pièce, Genet, élève surdoué, piétine son avenir en devenant le marginal asocial, l'ange déchu amoureux du mal, le fils ingrat vengeant sa disgrâce auprès des familles en tout genre, abandonnant à son tour la Mère-patrie pour d'innombrables errances à travers l'Europe. Objectant au vol de son identité d'origine par une continuelle fabrication d'identités imaginaires dont celle du criminel fasciné par le bagne, y recherchant un chemin vers la sainteté. Contrecarrant sa passion de l'abject par la noblesse de son écriture. Désavouant son goût de trahison par la profondeur de ses attaches et aspirations. Virant du prisonnier du droit commun au captif de la lutte politique. À la cruelle inconstance de ses géniteurs et « élévateurs », ce Valjean-Vengeant jouant sans cesse à son propre Autre ripostera par son imperceptibilité.

Dans ses livres, Genet analysera, au travers de maints retours sur sa situation d'enfant abandonné, les causes de sa fermeture à « notre monde », le « si puissant sentiment de [m']éloigner volontairement du monde social » pour « accéder à un état d'immoralisme parfait » (Genet, 1946, 118). Parmi ces causes miroiteront, avant d'être aussitôt démenties (selon le procédé genétien bien connu de déclaration-négation-réitération), la cruelle solitude de l'enfance et le besoin de récupérer au moyen du crime l'amour parental qui lui fut refusé. Le crime, chez Genet, – le latin *crimen* l'attestant – est un défi et une accusation lancés au bourreau dont l'envers serait une déférente décharge. Le bourreau : image maternelle chargée d'érotisme, celle du « plus cher désir » (Genet, 2010, 102). Accuser ainsi son persécuteur préféré ne contribue-t-il pas à décriminaliser son forfait, à transformer celui-ci en simulacre ou, mieux, à le métamorphoser en son propre crime réduit sur-le-champs à une feinte ?

> […] ma stupeur fut très grande quand je compris que ma vie – je veux dire les accidents de ma vie, bien dépliés, mis à plat sous mes yeux – n'était qu'une feuille de papier blanc que j'avais, à force de pliures, pu transformer en un objet nouveau que j'étais peut-être le seul à voir en trois dimensions, ayant l'apparence d'une montagne, d'un précipice, d'un crime ou d'un accident mortel. Ce qui aurait semblé un acte héroïque était son simulacre […] ma vie visible ne fut que feintes bien masquées […] (Genet, 1986, 246-7).

« Vers ce qu'on nomme le mal, par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison » (Genet, 1949, 9), avouera Genet dans le *Journal du voleur*. « Mon aventure, par

la révolte ni revendication jamais commandée » : quelle plaie nécessiterait cette négation renforcée sinon celle qui fait souffrir le plus ? Or là où il a mal, c'est à sa mère absente-présente à « l'honnête société » dans lequel on l'avait placé, qui l'avait rejeté et auquel il s'est employé à déclarer une guerre sans fin. À « notre monde » qu'il se refusera longtemps de réintégrer, Genet-le-délinquant confronte celui des criminels qui l'adopte, et qu'il laisse rembourser la dette maternelle impayée :

> Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. L'air y est nauséabond : ils savent le respirer. Mais – les criminels sont loin de vous – comme dans l'amour ils s'écartent et m'écartent du monde et de ses lois. Le leur sent la sueur, le sperme et le sang. Enfin, à mon âme assoiffée et à mon corps il propose le dévouement. C'est parce qu'il possède ces conditions d'érotisme que je m'acharnai dans le mal. Mon aventure, par la révolte ni revendication jamais commandée, jusqu'à ce jour ne sera qu'une longue pariade, chargée, compliquée d'un lourd cérémonial érotique […] (Genet, 1949, 10)

En troquant sa personnalité d'origine contre celle d'emprunt qu'il endosse à l'exigence d'autrui, Genet la retourne contre cet Autre dont il s'avoue presque être « hainamoureux » : haineux des valeurs humaines au point de ne jamais, malgré la grâce définitive obtenue en 1949[4], se départir de son « goût de l'aventure contre les règles du Bien » (Genet, 1958, 51) et amoureux des êtres qu'il se défend pourtant de nommer frères jusqu'à, pour eux, risquer sa vie au Moyen Orient. La mythologie même de Genet définie par Michel Corvin comme celle du « héros inversé », du « mal sanctifié » (Genet, 2010, 20) serait-elle reconnaissance en sourdine de l'amour-propre de l'anti-héros de la (mal)honnête société se heurtant à la honte de l'être dite dans la préface à *L'Enfant criminel*[5] ? Seulement, à en croire Lacan, on parle toujours d'autre chose pour parler de « l'achose », de la Vérité qui n'ose pas s'avouer comme telle dans l'« a-verité » que représentent les tentatives de sa retranscription. La Vérité échappant au narrateur le plus scrupuleux, à celui même qui, dans *Un captif amoureux*, se nomme « le spontané simulateur ».

« Dans les œuvres littéraires, quand le sens ne se dérobe pas purement et simplement à une appréhension immédiate, il semble toujours en excès, débordant les limites fragiles

de la cohérence discursive et échappant aux mirages de la transparence » (Glaudes 8) : cette remarque de Pierre Glaudes, en écho à celle de Lacan affirmant que « rien ne communique moins de soi qu'un tel sujet qui, en fin de compte, ne cache rien » (Lacan, 2007, 126) peuvent être reprises à propos de l'écriture genétienne : on devrait se méfier du sens qui en déborde, celui de (dés)amour-propre. L'insaisissabilité de Genet transparaissant dans tout un éventail de ses autoportraits contradictoires – de l'enfant religieux et blasphémateur, de l'élève surdoué virant au délinquant, du solitaire combattant pour des causes sociales, enfin, du prisonnier des plus communs se réfugiant dans la haute littérature – seraient-elles, au fond, autre chose que la défense d'un Moi invité au supplice de l'existence dès sa venue au monde, une tentative toujours recommencée d'échapper à l'inexorabilité de son destin du mal né ? Depuis sa maudite naissance dont l'acte même paraît manqué, Jean Genet, homme et écrivain auquel son propre *être* échappe ne cessera d'officialiser son officieuse apparition, s'inventant les filiations les plus diverses pour finalement n'en retenir aucune. Situant son écriture aux confins de la vérité et du mensonge – là où son existence se trouve déjà reléguée –, la comparant au miroir déformant de ce qu'il (ne) fut (pas), Jean Genet, tout simulateur qu'il prétend être, n'est pas loin de démystifier ses propres faux-semblants par ce dernier aveu :

> […] si toute ma vie fut en creux alors qu'on la vit en relief, si le Mouvement noir fut surtout simulacre pour l'Amérique et pour moi, si j'y vins avec le naturel, la candeur que j'ai dits, si j'y fus accepté promptement, c'est qu'on avait reconnu en moi le *spontané simulateur* ; que les Palestiniens me demandassent d'accepter un séjour en Palestine, c'est-à-dire à l'intérieur d'une fiction, avaient-ils plus ou moins clairement reconnu le *spontané simulateur* ? Et leurs mouvements sont-ils simulacres où je ne risque rien d'autre que d'être anéanti, mais ne le suis-je déjà pas déjà par une non-vie en creux (Genet, 1986, 248) ?

Or si le simulacre du simulacre n'est autre que la spontanéité même, autant qu'une non-vie en creux est une réalité bel et bien vécue, Jean Genet sera un fallacieux menteur qui prêche le vrai de son mal-être sous les formes inverses d'une jouissance en trompe-l'œil, ne jouant à la rature de la Lettre porteuse du Savoir que pour mieux l'exhiber à la vue du lecteur.

Les Bonnes et *Splendid's* : théâtre de l'impossible être

De la profonde blessure narcissique provoquant le clivage dans le psychisme et se répercutant sur l'écriture, le théâtre de Genet paraît une illustration parfaite. L'univers où la justice se rend par le crime, où la dignité propre se mesure par le degré de la déchéance et où le narcissisme masque l'exécration de soi, le théâtre de Jean Genet serait aussi ambivalent que la personnalité de l'auteur dont la percée dans le monde du crime et celui de la littérature est souvent assimilée à une revanche d'exclu sur sa condition de rejeté. On peut en dire autant des personnages genétiens : interlopes mais ambitieux, ces asociaux dont l'amour-propre n'a d'égal que leur haine du semblable rêvent de faire payer leur vie de misère à cet Autre qui les hante jusque dans leur propre esprit. Leur revanche masochiste s'obtient par moyen du crime ennoblissant menaçant leur liberté physique, mais jamais morale. C'est en accomplissant un meurtre que les héros de *Splendid's* et des *Bonnes* règlent leurs comptes personnels et pour ainsi dire « existentiels », les uns s'offrant le luxe digne de gangsters glorieux de choisir les modalités de leur mort, les autres rêvant du bagne comme d'une suprême élévation-libération pour les filles sans filiation ni situation. Dans ces deux pièces, Genet, bâtard aux inclinations illégales, inspiré par le (dés)amour-propre, semble défier plus d'une loi sociale et humaine en réclamant une pénitence qui serait en même temps la récompense de son mal-être. L'écriture théâtrale distanciant le Moi créateur de son vécu par la barrière de la scène imaginaire serait-elle celle qui dérogerait à ce que semble être la règle de l'imposture littéraire de Genet, déformant à son tour le faux reflet du « je » mystificateur et restituant, dans un récit à la troisième personne, une expression non faussée à celui qui ne fut ni criminel ni saint, mais l'innocent ceint du crime de l'Autre ?

Or, d'une part, cette écriture est théâtrale à plus d'un titre, en ce qu'elle relève de l'extériorisation du drame intérieur lequel, retranscrit sur le mode de déclaration-négation-réitération, n'est jamais qu'un semblant de son prototype. Semblant ou faux-semblant, dans la mesure où la narration de ce qui fut amoindrit son modèle en dissimulant sa dimension véritable, en feignant, en somme, sa ressemblance avec lui. D'autre part, celui qui dit « feinte », pense au jeu du double langage et, partant, à la double nature des choses qu'il traduit : que l'on songe au *Splendid's* (1948) ou aux

Bonnes (1968), titres-antiphrases donnés aux pièces-oxymores au milieu desquelles évoluent des personnages aussi ambivalents que leur auteur, admirant et abominant son reflet dans l'image de ces créatures. La dramaturgie genétienne, celle en l'occurrence des deux pièces citées relève de l'antiphrase en ce que sous le sens immédiat des titres censés traduire la situation réelle des personnages se trouve inscrite en creux une signification interprétable *a contrario*. Ainsi, les banales servantes sans nom ni prestige s'avèrent-elles des héroïnes tragiques accédant à une gloire éclatante par un accomplissement fantasmatique de leur geste criminel de matricide et de fratricide ; de même, la redoutable et splendide renommée de la bande, la Rafale, des gangsters occupant le palace Splendid's en attente de l'assaut de la police s'affale au fur et à mesure de l'émoussement de leur vanité menacée par la déshonorante perspective d'être pris, même si quelques-uns d'entre eux trouvent une telle chute luxueuse. Dans les deux pièces en question, en mettant en parallèle le crime et le bienfait, la gloire et la honte, Genet développe une conception manichéenne du monde, à ceci près qu'il l'arrange à sa propre philosophie du mal et du bien plus interchangeables qu'inversés : c'est là qu'on trouve la raison d'être de figures du double langage dans un œuvre tissé de simulacre, appelé à laisser entendre non pas l'identique ou le contraire du dit, mais leur expression simultanée.

Son impossible être, Genet le lègue à ses créatures leur conférant, au-delà des prénoms qui lui reviennent de l'enfance (Jean dans *Splendid's* et Solange dans *Les Bonnes*), sa propre personnalité hantée par l'Autre, dont l'exclusion sociale est doublée de la catastrophe psychique et de la menace de disparition physique. Telle est la situation de Claire et de Solange, sœurs sans filiation pourvues d'une Mère de substitution en la personne de Madame dont l'aliénante bonté exempte de reconnaissance (Madame confond les deux bonnes) les pousse au crime : pendant les absences de leur maîtresse, les sœurs jouent à un étrange jeu d'humiliation et de vol d'identité, modèle du crime médité. Ni nommées ni capables d'exister sans leur double maternel et sororal, Claire et Solange s'emparent de l'être et du nom étrangers, devenant de fausses Madame et Claire. Déversant leur haine mutuelle à laquelle se joint la haine éprouvée envers Madame, elles répètent le meurtre de celle-ci dont elles espèrent qu'il les amènera au bagne, l'unique lieu qui permet d'accéder à une identité non seulement choisie par elles-mêmes, mais reconnue par autrui. C'est ainsi que Solange, dans son fameux monologue, révèle son très cher désir de ne plus être confondue avec sa sœur, de posséder enfin un

prénom et un nom et, derrière eux, une existence autonome :

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

Quant aux bandits de *Splendid's* agissant sous le surnom commun – La Rafale –, prénommés à la façon étrangère, ils semblent, au même titre que les bonnes, privés d'identité, et ce qu'ils font, le temps d'une nuit, au palace qu'ils occupent en est la meilleure preuve : à part s'adonner aux jeux puériles (Riton éventrant les fauteuils) ou ceux d'argent (Jean appelant à recommencer une partie de poker), ils jouent à être ce qu'ils ne sont pas, à ce qu'ils ne seront jamais, comme Pierrot tentant de redonner vie et corps – le sien propre – à son frère tué lors de l'assaut ou l'assemblée entière se croyant appartenir au milieu du haut banditisme :

> JEAN : […] Que Pierrot te rende toutes ses balles, sauf une. Qu'il ne s'amuse pas.
>
> SCOTT : Il joue. Nous jouerons tous. Lui à faire revivre son frère. Sur lui-même, il va nous l'apporter.
>
> JEAN : Moi, je ne joue pas.
>
> SCOTT : Comme les autres. À être cette nuit les gangsters que nous n'avons jamais été. (*Splendid's*)

Les bonnes et les gangsters appartiennent à la famille genétienne des réprouvés. Chez Genet, la beauté du crime rachète la pauvreté du chagrin, et le luxe de l'enterrement la misère de la vie. Doubles gémellaires, les deux sœurs des *Bonnes* et les bandits et leur victime de *Splendid's* forment l'indissoluble union du criminel et du saint basée sur l'attirance des contraires qui fusionnent en un même corps, celui, par exemple, du policier. Qu'il soit imaginaire (*Les Bonnes*) ou réel (*Splendid's*), dans la dialectique genétienne, ce corps doit transcender la mort. Ainsi Claire enjoint-elle sa sœur de l'assassiner et de vivre seule, au bagne, leurs deux existences ; de même les gangsters

garderont le cadavre de la jeune héritière tuée jusqu'au bout de leur aventure.

Sœurs et frères siamois au psychisme torturé, agglutinés les uns aux autres par le mal-être intime et l'incapacité de surmonter la répulsion envers autrui, les bonnes et les gangsters vivent dans une « hainamoration » mutuelle continue. Cependant, à la liberté de « notre » monde, ils préfèrent les relents de leurs propres mauvaises odeurs qui les envoûte et les ligote. N'étant séparés que sur le plan physique, ils représentent l'un pour l'autre leur propre duplication mentale :

> SOLANGE : Je voudrais t'aider. Je voudrais te consoler, mais je sais que je te dégoûte. Je te répugne. Et je le sais puisque tu me dégoûtes. S'aimer dans le dégoût, ce n'est pas s'aimer.
>
> CLAIRE : C'est trop s'aimer. Mais j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur. […] (*Les Bonnes*)
>
> BOB : Tant mieux si l'atmosphère est lourde. De respirer nos mauvaises odeurs nous fait nous sentir davantage entre nous et nous sépare des hommes. […] (*Splendid's*)

Ces réprouvés ressuscitent l'univers familier de leur auteur, celui du miroir déformant de la prison où l'amitié exclut la tendresse, où la trahison est douce, où les amants se torturent et les êtres les plus proches se haïssent d'amour. « Personne ne nous aime […] Et nous, nous ne pouvons pas nous aimer », dira Solange, en écho à Bravo qui constate : « Pas une seconde de douceur. Jamais entre nous de contacts. Jamais d'amitié. On vivait ensemble et toujours éloignés. » Plus qu'ils ne haïssent l'Autre, ils exècrent leur propre image dans le reflet que leur renvoie leur miroir, à l'instar de Claire-Madame lançant à Solange-Claire :

> CLAIRE : Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi, je vous vomis. […] (*Les Bonnes*)

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

Plus qu'un miroir déformant, l'Autre est inséparable du Moi qu'il envahit. D'où, possiblement, le retournement de la « hainamoration » vouée à l'objet extérieur contre soi-même et cet échafaudage d'images de réprouvés auréolés si chers à Genet pour leur inévitable escamotage ultérieur. Le projet du forfait des bonnes dont la cruauté n'est pas à la hauteur de leur ambition est voué à l'échec : jamais Solange ne portera la « toilette rouge des criminelles », pas plus qu'elle ne méritera le bagne ni le nom de Lemercier dont elle rêve, car la mise à mort de Madame se jouera entièrement dans l'imagination des deux bonnes. Il en va de même pour les gangsters dont le fantasme de haut banditisme se heurte à la lâcheté d'assumer leur rôle jusqu'au bout, et qui, las d'être obligés de ressembler à leur image, reculent devant l'assaut de la police, pour être finalement arrêtés par leur complice d'une nuit qui, déçu par une pareille « débandade », revient à son rôle initial de l'ennemi de la bande. Dans *Les Bonnes* et *Splendid's* mettant en scène l'aventure vouée criminelle à l'échec, par l'intermédiaire de Solange qui commande le jeu et de Jean à qui incombe le rôle du « porteur de valise », Genet tente-t-il de naufrager son ancienne image de chef de bande développée dans ses romans pour se donner la nouvelle allure de saint ? Rien n'est moins sûr, car chez cet auteur, le coupable et l'innocent se valent et s'équivalent, puisqu'ils coexistent dans les mêmes corps et esprit, évoluant sur la même scène qui, étant tangible sans être réelle, flotte à la surface de l'œuvre dramatique genétien. Œuvre-artifice commandé par le (dés)amour-propre d'un Narcisse dévoué à l'Autre s'érigeant en justicier des crimes subis. Théâtre du malentendu lequel, malgré tout sa théâtralité, ne saurait voiler au regard et à l'ouïe du lecteur-spectateur l'*être* de la tragédie de son auteur, celle d'une impossible existence.

Ouvrages cités

Cixous, Hélène, Pignon-Ernest, Ernest. *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet.* Dessins d'Ernest Pignon-Ernest. Mayenne : Galilée, 2011.

De Ceccatty, René. « Genet Jean (1910-1986) in Dictionnaire du Théâtre ». Paris : Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2000.

De M’Uzan, Michel. *De l’art à la mort*. Paris : Gallimard, 1977.

Freud, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1925.

—. *Œuvres Complètes, v. XVII, 1923-1925*. Paris : PUF, 1992.

—. *Œuvres Complètes, v. XIII, 1914-1915*. Paris : PUF, 1998.

—. *Œuvres Complètes, v. XIII, 1914-1915*. Paris : PUF, 1998.

—. *Œuvres Complètes, v. XII, 1913-1914*. Paris : PUF, 2005.

Green, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort.* Paris : Éditions de Minuit, 1983.

Genet, Jean. *Miracle de la rose*. Décines : L’Arbalète, 1946.

—. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949.

—. *Le funambule. L’enfant criminel*. Décines : L’Arbalète, 1958.

—. *Un captif amoureux*. Paris : Gallimard, 1986.

—. *Les Bonnes*. Préface de Michel Corvin. Paris : Gallimard, 2001.

—. *Splendid’s. Elle*. Préface de Michel Corvin. Paris : Gallimard, 2010.

Glaudes, Pierre. *Contre-textes. Essais de psychanalyse littéraire*. Toulouse : Ombres, 1990.

Lacan, Jacques. *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001.

—. *Le Séminaire livre XVIII. D’un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris : Seuil, 2007.

Mannoni, Octave. *Clés pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.

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

Yacine, Kateb. Nedjma. Paris : Seuil, 1956.

1 .

Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » in *Œuvres Complètes, v. XV, 1916-1920* (Paris : PUF, 1996), p. 309-310.

2 .

Hélène Cixous, Ernest Pignon-Ernest, *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet.* (Mayenne, Galilée, 2011), p.85.

3 .

Dans son œuvre romanesque et dramatique, Jean Genet revient souvent sur la figure maternelle, absente et convoitée, que le fantasme de l'auteur voudra complice du fils dans sa résistance à l'ennemi : « notre monde », celui de la société « normale » (*Les Paravents*, *Un captif amoureux*). De cette résistance, l'engouement pour les prisons que Genet décrit comme maternelles (*Miracle de la rose*) et le vol, délit antisocial par excellence (*Journal du voleur*), seront des manifestations privilégiées.

4 .

Dans sa notice à l'édition de *Splendid's* datant de 2010, Michel Corvin évoque la grâce définitive accordée à Jean Genet par le président de la République. Selon l'édition en question, la grâce a eu lieu en 1954. Cependant, la Chronologie qui suit le texte des *Bonnes* annoté par Michel Corvin dans l'édition de 2001 situe l'événement en 12 aout 1949, précisant le nom du président de la République qui l'a accordée : Vincent Auriol.

5 .

Jean Genet, *Le Funambule* avec *L'enfant criminel* (Décines : L'Arbalète, 1958), p.41.