



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 12, n° 2, Février 2011
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6137>

Genet l'irrécupérable

Myriam Bendhif-Syllas

Agnès Vannouvong, *Jean Genet les revers du genre*, Paris : Les Presses du réel, coll. « Bibliothèque art action pensée », 2010, 400 p., EAN 9782840663812.



Pour citer cet article

Myriam Bendhif-Syllas, « Genet l'irrécupérable », *Acta fabula*, vol. 12, n° 2, Notes de lecture, Février 2011, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6137.php>, article mis en ligne le 06 Février 2011, consulté le 17 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.6137

Genet l'irrécupérable

Myriam Bendhif-Syllas

L'essai d'Agnès Vannouvong entend offrir un éclairage inédit aux études genésiennes. Il confronte les œuvres de l'écrivain, plus particulièrement certains romans ainsi que les œuvres théâtrales et esthétiques, aux théories élaborées par les *gender studies*¹. Butler, Wittig, Sedgwick, Foucault... sont convoqués ainsi que des critiques ayant déjà esquissé cette approche de Genet : François Cusset ou Léo Bersani. On pourra regretter l'absence des études de Pascale Gaitet² ou d'Elizabeth Stephens³ sur ce sujet, qui auraient également pu soutenir une telle lecture.

Cette approche peut sembler légitime : Genet *queer*⁴, car écrivain de l'homosexualité — ce qui serait un raccourci maladroit. En réalité, elle a de quoi surprendre et provoquer. Une lecture *queer* de Jean Genet serait-elle pertinente pour un auteur refusant tout communautarisme et toute récupération de son œuvre ? Il n'est pas question ici de soumettre Genet à des concepts, mais d'aborder son œuvre par des angles nouveaux, « oblique[s]⁵ », à revers, en somme. La gageure est de mettre face à face deux ensembles qui se reflètent et se repoussent tour à tour : une œuvre littéraire des plus riches et des plus contradictoires et une théorie virulente, aussi séduisante que contestable. En somme, deux ensembles hautement subversifs et ne permettant pas une adhésion facile. À l'ombre des *gender studies*, l'œuvre de Genet laisserait apparaître de nouvelles facettes, une lecture oblique pour un écrivain « irrécupérable ». Les questions que soulève l'ouvrage ont déjà pu être posées, par d'autres biais critiques ou théoriques. La lecture *queer* n'est qu'un autre moyen de les aborder et d'y répondre.

Genet et la théorie des genres

La première partie de l'ouvrage s'attache à la question du politique dans l'œuvre de Genet. Si le dramaturge s'attaque au colonialisme dans *Les Paravents* ou *Les Nègres*, il n'a rien de la figure de l'artiste engagé au sens sartrien. Dans un entretien accordé en 1983, il déclare au sujet des Palestiniens auprès desquels il a vécu en observateur critique et amoureux : « le jour où les Palestiniens seront institutionnalisés, je ne serai plus de leur côté. Le jour où les Palestiniens deviendront une nation comme une autre nation, je ne serai plus là⁶ ». Genet demeure un « franc-tireur⁷ ». L'auteure souligne avec justesse le rôle du « trucage », fondement de « toute une esthétique romanesque et théâtrale⁸ ».

Comme a pu le montrer Jean-Michel Rabaté, les scénarios du *Balcon* mettent au jour « la vérité de la politique », dans cette « part de jeu, de rêve et de fantasme⁹ » habituellement tue par les discours politiques. Genet sème le désordre jusque dans les communautés masculines où les travestis abondent : Moubarak « mac » et « grande putain¹⁰ » parmi les *feddayin*, Roger dans *Le Bagne* se transformant en madone ou en infirmière. Ajoutons le Gendarme des *Paravents* entraîné par la Mère et Leïla dans une sarabande du rire et finissant par ressembler à une moukère. Hommes devenant « société de femmes¹¹ », colons devenant colonisés.

S'appuyant sur la réflexion de J. Butler dans *Trouble dans le genre* sur les normes sexuelles, l'auteure s'interroge sur le pouvoir et la mise en place de normes. Elle affirme que « Genet se livre à une réflexion sur l'identité sexuelle, comme mode de résistance à la norme¹² », notamment en convoquant la figure du transsexuel. Il s'agit bel et bien de personnages politiques au sens où ils « mettent en danger et dérèglent le système¹³ ».

Les transsexuels — ou plutôt transsexuelles car elles ont mérité ces pluriels féminins — sont des héroïnes. Dans vos dévotions, elles tutoient les saints et les saintes, les martyrs et les martyres, les criminels et les criminelles, les héros et les héroïnes¹⁴.

Le parallèle qui est fait avec Herculine Barbin, personnage hermaphrodite du xix^e siècle, présenté par Michel Foucault pour son étonnant parcours, quoique fort intéressant, nous semble trouver ses limites. Certes, cet exemple de la confusion des sexes jette un trouble. Mais le statut des transsexuels chez Genet est d'un autre ordre : il procède également d'une construction esthétique, il signifie l'aboutissement d'une recherche artistique où règnent les contraires, non plus opposés mais concomitants. L'analyse des « personnages icônes » se révèle plus convaincante. Ainsi Madame Irma se trouve présentée à travers la vision de Sébastien Rajon, metteur en scène du *Balcon* en 2005.

Selon l'auteure, « se travestir ne constitue pas en soi un paradigme de subversion suffisant pour déstabiliser les frontières du genre ». En revanche, il permet de mettre en avant « une dramaturgie du trucage des images et des identités¹⁵ », comme le montre l'exemple de Jean dans *Splendid's*. Le beau passage qui est consacré à Divine ne vient-il pas soutenir cette idée d'une subversion des genres ?

Sorte de créature androgyne, à mi-chemin entre homme et femme, elle endosse les deux sexes et, dans un geste narcissique, elle / il devient un Tout sexué. [...] Le genre s'improvise dès lors de façon théâtrale. Divine prend la posture d'un comédien ou d'une comédienne. Elle ou il s'invente des formes et des rôles explorés dans la liberté et la fluidité des identités sexuelles qui circulent librement dans ce roman. Divine est une *drag queen* baroque qu'on ne peut enfermer dans une catégorie¹⁶.

Genet subvertit-il les normes hétérosexuelles qui s'affirment dans ses œuvres ? A. Vannouvong s'appuie sur les propos d'Albert Dichy qui montre que dans les pièces *Haute surveillance*, *Les Bonnes*, *Le Bagne* et *Les Paravents*, l'homosexualité est « une force qui travaille, dérange¹⁷ », à la fois avec gravité et avec humour. Cette analyse se trouve confortée par *Fragments...* où Genet souligne le rapport étroit qu'entretiennent pour lui l'homosexualité et la mort, l'absence de l'autre sexe. L'hétérosexualité serait, dès qu'elle est convoquée, disqualifiée. Ainsi en va-t-il du paradigme de filiation où les figures paternelles sont absentes et les figures maternelles réduites « à un cadavre ou à une prostituée ». On peut regretter que cette question soit bien vite relayée par celle de la figure de la femme de Yeux-Verts qui cristallise les désirs et fait naître une volonté d'identification chez Maurice dans *Haute surveillance*. Complexes, les mères et les pères chez Genet auraient pu donner lieu à d'intéressants développements.

Sous le patronage d'Edward Saïd, le rapport de Genet au colonialisme est resitué par rapport à la tradition littéraire du voyage en Orient, ainsi qu'à sa subversion, notamment par Flaubert. Qu'en est-il du désir envers l'Arabe ? La figure de Warda dans *Les Paravents* dénonce le système colonial et démonte les rouages du lieu clos qu'est le bordel¹⁸. Un système de domination économique est mis en scène, mais aussi sa décomposition, alors que Warda dans sa parure cérémoniale domine ses fidèles.

La « scène de domination » récurrente chez Genet met au jour une dialectique de l'actif et du passif explorée par Michel Foucault dans *L'Usage des plaisirs*. La hiérarchie antique se retrouve dans la honte éprouvée par Divine. Cependant, « la passivité et l'activité sont des constructions qui ne recouvrent pas la différence des sexes¹⁹ ». S'il n'est pas seulement question de rôles, le comportement sexuel des personnages tisse un réseau de pouvoirs, ainsi dans *Querelle de Brest*. Certes, Querelle devient un objet de désir pour Nono comme pour Seblon, mais n'est-il pas celui qui domine l'ensemble des personnages, par son rayonnement sexuel ? Le corps est questionné ensuite comme corps perforé, corps possédé et évidé, corps fictif de théâtre. Le Bourreau est en quelque sorte le résumé de ces différentes problématiques : Arthur « figure double tout en étant une figure qui dédouble d'autres personnages²⁰ », Ferrand dans *Le Bagne* qui morcelle les corps des condamnés.

Genet cherche-t-il à détruire la norme et les genres ? Voit-il l'hétérosexualité comme un régime politique ? Sape-t-il toute représentation du couple *straight* ? Assurément, la femme pose problème dans cette œuvre où elle est à la fois la grande absente et l'élément central. Si l'auteure cite les couples de théâtre comme des couples sans crédibilité : Saïd/Leïla ou Chantal/Roger, elle passe sous silence les relations

toujours triangulaires des couples romanesques, de la mère de Jean Decarnin avec Eric Seiler lui-même amant du bourreau de Berlin ou de Riton, de Lysiane et Nono, amants tous deux de Querelle, ainsi que les seules scènes de sexe entre homme et femme dans *Querelle de Brest*. La femme dans les romans est une femme sans homme : Ernestine, la vieille voleuse, la petite bonne... Une Vierge à l'Immaculée conception engendrant de petits Jean Genet. Cette sexualité n'intéresse pas tant ce dernier, concentré sur la maternité elle-même. La mère n'est pas que ce cadavre dans *Querelle de Brest*. Elle règne sans partage ayant droit de vie ou de mort sur son fils, comme Ernestine l'infanticide, ou celle qui survit et jouit sur le cadavre de son fils, comme la mère de Jean Decarnin. Genet n'avait-il pas prévu comme titre initial *Les Mères pour Les Paravents* ?

De la même façon, qui a-t-il de lesbien chez Genet ? Ne devrions-nous pas alors nous demander ce qu'il y a d'homosexuel chez Genet ? N'est-ce pas en réalité la façon dont il tisse le masculin et le féminin dans des toiles des plus complexes qui devrait nous retenir ? Genet ne cesse d'affirmer la part féminine de ses macs, qui ne sont jamais autant eux-mêmes que par cette féminité même. Du coup, Madame Irma, Carmen, Claire et Solange participent en effet d'un « *entre-deux*²¹ » où le masculin pénètre le féminin et le fonde même.

Travestissement et esthétique de la déconstruction

C'est sous le signe de Protée et de Tirésias que s'ouvre la deuxième partie. Le travestissement met en lumière « l'artifice et l'illusion », dévoile « le mode d'être des personnages genétiens [qui] se fonde sur une succession d'apparences traduisant la vanité d'être et d'incarner une image²² ». A. Vannouvong se réfère à l'esthétique baroque ainsi qu'au *camp* incarnés par Divine, pour illustrer son propos. Elle définit très justement l'hybride comme « un principe de création » permettant de faire se « chevaucher les identités », mais aussi, peut-on ajouter, fondateur de son style et de sa composition narrative. Un détour du côté de chez Proust signale le personnage de la *butch*, autre type d'hybride.

Une intéressante étude de la pièce *Elle* puis de la parlure des tantes, met en évidence les effets produits par les inversions et les brouillages grammaticaux. Genet ne cesse de glisser du féminin là où il y a du masculin et vice versa. Les deux alternent, se côtoient et *s'androgynisent* en quelque sorte. Cette écriture procède donc d'une « langue *travestie*²³ » plus qu'invertie. Or, « [le] travesti révèle le vrai sous le masque du faux²⁴ », souligne Sylvie Steinberg dans sa passionnante étude. *Splendid's* vient ensuite illustrer l'illusion et l'imposture, dans un jeu miroitant des identités et des apparences. *Glas* de Jacques Derrida évoquait déjà les glissements entre les sexes au sujet de Stilitano ou des *Bonnes*.

L'auteure s'attache à synthétiser la question du mal, en reprenant les analyses de Bataille et de Sartre. Elle prend également position dans le débat initié par Ivan Jablonka et Eric Marty contre ces derniers, portant sur l'antisémitisme de Genet et sa fascination pour les figures d'extrême droite. La transgression est ailleurs : assurément dans le « trouble linguistique²⁵ » que met au jour A. Vannouvong dans *Le Langage de la muraille* ou dans *Le Bagne*.

Puis est interrogée la perversion chez Genet qui « ne tient pas à une sexualisation des choses et des personnes, mais relève d'un pouvoir de retournement du langage²⁶ ».

Je ne sais pas si c'est leur visage, le vrai, qui éclabousse le mur de ma cellule d'une boue diamantée, mais ce ne peut être par hasard que j'ai découpé dans des magazines ces belles têtes aux yeux vides²⁷.

Le retournement du bas corporel produit une vision poétique. Les motifs de la dissolution et du brouillard dans *Querelle de Brest* en témoignent. À mesure que *Querelle* se vide et se liquéfie, le brouillard gagne le port, voilant tout de sa matière impalpable.

Enfin, se trouvent questionnées les identités à travers la figure de l'acteur androgyne. Les rappels faits sur le théâtre oriental éclairent certains choix de mise en scène du dramaturge. La référence aux mises en scène ayant fait jouer les rôles féminins par des hommes montre comment Genet peut être rattaché à une tradition théâtrale originelle de l'inversion identitaire. C'est l'apparition du féminin sans le féminin en quelque sorte ; ce que Genet écrivait déjà au sujet de ses personnages romanesques.

Les « paradigmes de l'image »

Dans le théâtre de Genet, l'image occupe une place centrale. C'est la figure du photographe dans *Elle* qui l'exprime le mieux : l'important étant « de montrer le trucage du cérémonial à cause de la présence — fût-elle invisible — d'une cafetière et... de qui sait quoi encore...²⁸ ». Il s'agit de montrer l'invisible, l'envers de chaque chose... et le procédé de trucage qui permet l'escamotage. Le Pape regardant et regardé est ainsi « l'artisan de sa propre image et spectateur de sa propre représentation²⁹ ». Cette dernière est idée, absence. Identité flottante et ambiguë.

Le motif du miroir amène l'auteure à s'interroger sur le rapport entre Genet et Rembrandt. Le point de rencontre entre les deux artistes serait un « regard blessé, une part de secret³⁰ » ; le moment où se dévoile une blessure tue. Giacometti est ensuite convoqué dans une analyse du « mouvement *dans* l'image³¹ ». La sculpture est alors mise en perspective avec les Figures hiératiques du *Balcon*. Les statues figées dans leur mouvement renvoient à ces masques qui sont à la fois « L'Image et

le Reflet » des figures objets de leur désir. L'étude de la sculpture dans les romans est à peine esquissée et pourrait donner lieu à d'intéressants développements, notamment à travers le motif du gisant.

La reprise de la lecture sartrienne de l'image réinterroge la position du philosophe sur l'homosexualité et l'homosexualité chez Genet. Le lien avec le personnage de la Femme Fatale manque de clarté. Ce dernier développement est cependant original, soulignant les relations entre le texte de Genet et le personnage de *Carmen* de Mérimée. On peut renvoyer sur ce point aux articles d'Aurélien Renaud³², spécialiste de Genet et de l'Espagne. L'ouvrage revient sur la question du corps à travers deux autres stéréotypes, celui du mac, un mâle féminin, et celui de la mère cadavre. Il revient encore sur le brouillard, à travers l'opposition entre ombre et lumière.

La question de la théâtralité pose problème. L'auteure adopte comme définition celle d'Anne Larue qui affirme que la théâtralité est « un moment où tout se fige », en somme « une image³³ ». Barthes ou Bernard Dort ne sont pas évoqués. L'analyse porte confusément sur romans et théâtre : esthétique du tableau, fards et masques. Lorsque le propos se concentre sur le grenier de Divine, il gagne en force de persuasion : l'analyse théâtrale qui est faite de ce passage est réussie.

Espace de la scène

L'hypothèse de cette dernière partie porte sur « une dramaturgie de la clôture³⁴ », idéalement mise en scène par Victor Garcia en 1970 pour *Le Balcon*. Le théâtre de Genet s'inspire de la dramaturgie classique qu'il détourne. Cette problématique de la clôture se rencontre également dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, point qui serait à développer.

Michel Foucault est à nouveau convoqué, non comme théoricien du genre, mais comme historien. Son essai *Surveiller et punir* mettait au jour le dispositif du *panopticon* que l'auteure retrouve dans l'œuvre de Genet. Les dispositifs des pièces ont pour élément commun de dresser une « haute surveillance³⁵ », faite de judas et d'écrans divers. Il s'agit de montrer comment le regard se manifeste sur la scène théâtrale. C'est *Un Chant d'amour* et *Le Baigneur* qui illustrent le mieux cette problématique. Le regard y est bel et bien une question de pouvoir, un asservissement du désir du regardé par le regardant.

L'ouvrage propose en annexe des éclairages différents grâce à plusieurs entretiens réalisés par l'auteure : avec Albert Dichy, spécialiste et éditeur de l'œuvre de Genet, ainsi qu'avec des artistes ayant travaillé autour de son œuvre : Alexandre Romanès, Angelin Preljocaj, chorégraphe et danseur, le metteur en scène Antoine Bourseiller. Un des atouts de cet ouvrage est de faire une large place aux mises en scène contemporaines des pièces de Genet et de les confronter entre elles. Un de ses

défauts est de ne pas insister sur la spécificité des genres littéraires et de passer de l'un à l'autre, parfois sans transition.

Le risque de cette étude aurait été de faire de cette œuvre inclassable qu'est l'œuvre de Genet, les prolégomènes d'une vision postmoderne, le support d'une pensée qui n'est pas la sienne. Une œuvre asservie pour en servir une autre. Or, comme le rappelle avec justesse Agnès Vannouvong, Genet ne se laisse jamais cerner, il reste « irréductible », « irrécupérable ». La variété de ses reflets autorise toutes les approches, aucune ne permet, seule, d'en rendre compte. *Jean Genet les revers du genre* n'impose pas d'adhérer à la théorie *queer*, il expose les traits d'une esthétique transgressive, mouvante où se trouvent questionnés dans d'infinis miroirs, « le genre, l'identité et l'image ». Le *queer* au service de Genet en somme, et non l'inverse.

PLAN

AUTEUR

Myriam Bendhif-Syllas

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mbendhif@free.fr