慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Jean Genet et les mo(r)ts en mouvement
Sub Title	
Author	増田, 文一朗(Masuda, Bun-ichirô)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2004
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.9, (2004.) ,p.80- 100
JaLC DOI	
Abstract	Or, dans le présent travail, nous voudrions alors problématiser les mots etres morts comme notions fondamentales chez Genet ; c'est sous ces deuxangles que s'organisera noire recherche sur les questions du virtuel chez JeanGenet, et en particulier dans Un captif amoureux - sans prétendre, bienentendu, réussir à en donner une interprétation exhaustive.Nous nous proposons tout d'abord d'examiner cette problématique sur leplan esthétique concernant la conception genétienne des mots comme«partouze». Nous voudrions ensuite étudier les questions concernant latemporalité chez Genet, surtout du point de vue des molts, autrement dit de laspectralité ; exhumer les morts, c'est modifier la conception vide et homogènede l'histoire et problématiser, en introduisant le concept du virtuel, la notion del'origine.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20040000-0080

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Jean Genet et les mo(r)ts en mouvement

Bun-ichirô MASUDA

À sa mort en 1986, Jean Genet nous a laissé son œuvre testament, *Un captif amoureux*, mémoires politiques des années 1970 à 1984, passées auprès des combattants palestiniens d'un côté et des Panthères Noires américaines de l'autre. Ce récit, loin de constituer une sorte de reportage journalistique, est en effet pour l'essentiel poétique. Le style de Genet, surtout dans *Un captif amoureux*, s'exprime par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus des thèmes et narrations fréquemment déjouées. Il est à noter d'ailleurs que ce livre de souvenirs consiste en un immense amas de fragments, qui ne constitue pas, bien entendu, une simple juxtaposition, mais une configuration dialectique de temps hétérogènes ; ce livre s'avère donc essentiellement polychronique, formant un écheveau de temps multiples en perpetuels déplacements.

L'expérience de pensée s'expose, chez Genet, sous la forme problématique d'une pensée ouverte, essentiellement lacunaire, qui ne vaut que par les problèmes qu'elle pose, sans se soucier nécessairement, ou du moins au premier chef, de leur résolution. Il s'agit alors pour l'essentiel de s'interroger sur sa pensée littéraire comme étant avant tout une expérience de problématisation en fonction de l'esthétique et de la politique des images et des mots qui s'articulent avec les problèmes du réel, du temps, de l'histoire, du témoignage, entre autres.

Or, il est significatif ici de nous référer à la thèse de Philippe Forest sur le roman, ou plutôt le romanesque en général : « la possibilité romanesque dépend, en vérité, de la capacité du texte à répondre à l'appel inouï du réel[1]. »

Le *réel* ici n'a rien à voir avec la réalité au sens réaliste du terme, mais concerne le négatif ou l'impossible à l'œuvre qui nous blesse, endommage et déchire. Il semble donc légitime de constater que l'enjeu chez Genet consiste en effet à affronter le réel. Il nous faut toutefois insister sur le fait que son rapport au réel n'est pas direct mais *oblique* : « ma démarche par rapport à la société est oblique. Elle n'est pas directe. Elle n'est pas non plus parallèle, puisqu'elle le traverse, elle traverse le monde, elle le voit. Elle est oblique. Je l'ai vu en diagonale, le monde...[2] »

Voir en diagonale le monde, cela ne signifie certainement pas représenter le monde tel quel ; en revanche, pour répondre à l'appel du réel, il nous semble que Genet invoque constamment, pour reprendre un concept deleuzien, *le virtuel*, pour ainsi dire. Le virtuel est, selon Gilles Deleuze, l'insistance de ce qui n'est pas donné, et seul l'actuel est donné : « Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. *Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel.* [...] Le virtuel doit même être défini comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une des ses parties dans le virtuel, et y plongeait comme dans une dimension objective[3]. » Notre hypothèse de travail est en conséquence la suivante : Jean Genet ne cesse d'invoquer *le virtuel*, en vue de répondre à l'*appel inouï du réel.*

Or, dans le présent travail, nous voudrions alors problématiser les mots et les morts comme notions fondamentales chez Genet ; c'est sous ces deux angles que s'organisera notre recherche sur les questions du *virtuel* chez Jean Genet, et en particulier dans *Un captif amoureux* – sans prétendre, bien entendu, réussir à en donner une interprétation exhaustive.

Nous nous proposons tout d'abord d'examiner cette problématique sur le plan esthétique concernant la conception genétienne des mots comme « partouze ». Nous voudrions ensuite étudier les questions concernant la temporalité chez Genet, surtout du point de vue des morts, autrement dit de la *spectralité* ; exhumer les morts, c'est modifier la conception vide et homogène

de l'histoire et problématiser, en introduisant le concept du *virtuel*, la notion de l'origine.

1. – Les mots à l'œuvre : le virtuel et le hasard

D'après Marie-Claude Hubert, Genet est un écrivain qui s'est peu livré sur sa conception de l'écriture : « Genet s'est peu confié sur sa pratique de l'écriture romanesque, comme s'il tenait à la garder secrète. Il éprouvait sans doute le sentiment que ses romans, chargés d'éléments autobiographiques, livrent, à eux seuls, beaucoup de lui-même. En revanche, il s'est expliqué à maintes reprises sur sa conception de l'art[4]. » Toutefois ses essais esthétiques, écrits dans les années 1950 et 1960 et concernant les arts autant picturals et sculpturals que dramatiques, constituent dans l'ensemble, à notre sens, son discours de la méthode qui nous permet de mieux comprendre, non seulement sa conception romanesque et dramatique dans ses premiers romans de *Notre-Dame-des-Fleurs* au *Journal du voleur* et ses œuvres théâtrales des *Bonnes* aux *Paravents*, mais aussi et surtout son dernier roman. Nous nous proposerons donc d'analyser ici le passage d'un écrit sur le théâtre intitulé « L'étrange mot d'... » (1967), qui pourrait être considéré comme occupant une place privilégiée pour appréhender son élaboration de l'esthétique des mots. Ce qui est étonnant dans ce texte, c'est que Genet nous offre, à travers des métaphores végétales et bestiales voire très violentes, une conception déconcertante du langage comme « partouze de mots » :

> « Les mots. Vécue je ne sais comment, la langue française dissimule et révèle une guerre que se font les mots, frères ennemis, l'un s'arrachant de l'autre ou s'amourachant de lui. [...] Pas plus mal vécue que n'importe quelle autre mais cette langue comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze de mots qui s'accouplent, innocemment ou non, et qui donnent au discours français l'air

salubre d'une campagne forestière où toutes les bêtes égarées s'emmanchent. Écrivant dans une telle langue – ou la parlant – on ne dit rien. On permet seulement que grouille davantage au milieu d'une végétation elle-même distraite, bigarrée par ses mélanges de pollen, par ses greffes au petit bonheur, par ses surgeons, ses boutures, que grouille et que brouille une averse d'êtres ou, si l'on veut, de mots équivoques comme les animaux de la Fable.

Si quelqu'un espère qu'au moyen d'une telle prolifération – ou luxuriance – de monstres il pourra soigner un discours cohérent, il se trompe : au mieux il accouple des troupeaux larvaires et sournois pareils aux processions de chenilles processionnaires, qui échangeront leur foutre pour accoucher d'une portée aussi carnavalesque sans portée réelle, sans importance, issue du grec, du saxon, du levantin, du bédouin, du latin, du gaélique, d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds qui parlent pour ne rien dire mais pour, en s'accouplant, révéler une orgie verbale dont le sens se perd non dans la nuit des temps mais dans l'infini des mutations tendres ou brutales[5]. »

Les mots, ou plutôt la formation des mots, sont regardés par Genet comme une complexe et dionysiaque « partouze » ou « orgie » : le mot *actuel* n'est autre qu'une trace ou « une portée » d'intrications, de stratifications et de surdéterminations *virtuelles*. Cette dialectique des mots ainsi proposée pourrait se formuler par le battement oscillatoire d'éléments hétérogènes agissant toujours les uns sur les autres dans la tension et la multiplicité.

Mais comment peut-on interpréter ces processus *virtuels*, même aberrants, de la formation d'un mot qui est issu « du grec, du saxon, du levantin, du bédouin, du latin, du gaélique, d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds » ? Ce qui nous fait presque penser, pour ainsi dire, au Joyce de *Finnegans Wake*. Chez Joyce pourtant, on ne pourrait trouver, autant que je sache, aucun mot tissu « d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds ». Il s'agit ici, nous semble-t-il, d'une pensée fort singulière du langage qui permet de remettre en cause la conception ordinaire de la langue. Pour ce qui est de ce passage, on pourrait faire remarquer que Genet cherche à faire apparaître, dans

l'actualisation des mots, un élément de l'*accident* ou du *hasard*, ce qui nous amène à penser la puissance *virtuelle* du langage et ses potentialités créatrices autrement que par la simple évolution étymologique. Quand ils passent à l'acte, les mots sont traversés, selon Genet, par une *dialectique accidentelle*.

Il serait par là plus juste, pensons-nous, de qualifier cette pensée genétienne sur les mots comme « symptôme » au sens étymologique ; le mot symptôme provient du grec *symptôma*, c'est ce qui choit ou chute avec. C'est la rencontre fortuite, la coïncidence, l'événement qui survient pour troubler l'ordre des choses – sous l'imprévisible mais souveraine loi de la contingence[6]. Notons aussi que Genet manifeste, à plusieurs reprises dans *Un captif amoureux*, sa prédilection pour le *hasard* écartant la vision théologique, à savoir déterministe du monde :

> « Je ne croyais pas en Dieu. L'idée de hasard, combinaison aléatoire de faits, combine même d'événements, d'astres, d'êtres, devant à eux-mêmes ce qu'ils sont, et cette *idée* me paraissait plus élégante et rigolote que celle d'un Dieu-Un. Le poids de la foi écrase quand le hasard allège et rit. Il rend joyeux et curieux, donc souriant. S'il n'a pas accepté de le savoir clairement, le plus croyant des poètes français, Claudel l'a mieux dit : "*les jubilations du hasard*"[7]. »

Traversés par « *les jubilations du hasard* », les mots comme symptôme débordent largement de la maîtrise subjective : « Quand on est malin, on peut faire semblant de s'y retrouver, on peut faire semblant de croire que les mots ne bougent pas, que leur sens est fixe ou qu'il a bougé grâce à nous qui, volontairement, feint-on de croire, si l'on en modifie un peu l'apparence, devenons dieux. Moi, devant ce troupeau enragé, encagé dans le dictionnaire, je sais que je n'ai rien dit et que je ne dirai jamais rien : et les mots s'en foutent[8]. » Les mots, donc, remuent. Le métier des mots est constamment repris par Genet en vue d'actualiser la puissance *virtuelle* des mots, c'est-à-dire la

dialectique d'une « partouze de mots » ou d'une « orgie verbale » qui est, comme nous l'avons vu, un processus surdéterminé, voire dynamique et créatif : « Chaque nom était un masque, une étoffe très fine et quelquefois transparente, sous lequel un autre nom – autre masque – d'une autre étoffe ou de la même mais d'une couleur différente, derrière quoi on distinguait les reflets d'un autre nom[9]. »

Or, ce qui est plus surprenant dans *Un captif amoureux*, c'est que le métier genétien des mots ne se limite pas à la langue française, et va plus loin, même au-dehors de l'indo-européen : par exemple la langue sémitique tel que l'arabe. Il nous semble hautement significatif d'analyser ici, pour illustrer les caractères symptomals des mots chez Genet, le passage concernant une interprétation du mot « Fatah » – le nom d'un groupe révolutionnaire palestinien dirigé par Yasser Arafat – : « C'est ici, ni plus tôt ni plus tard, que je dois dire ce que fut Fatah. Mais déjà les créateurs des diverses appellations des mouvements palestiniens se servirent de la langue arabe comme à la fois des enfants et des philologues. Aussi le mot Fatah j'essaierai de l'interpréter mais avec la certitude de n'en jamais présenter la richesse[10]. » En ce qui concerne cette interprétation à la fois infantile et philologique mise en œuvre par Genet, on s'aperçoit d'abord que le système morphologique de la langue sémitique – il s'agit ici de la langue arabe – est complètement différent de celui de l'indo-européen. Si Genet s'attache tellement au mot arabe « Fatah », ce serait, nous semble-t-il, autour de cette singularité du système morphologique de l'arabe par rapport à d'autres langues indo-européennes :

> « F.T.H., trois consonnes, forment selon cet ordre, une racine trilitère significant fissure, fente, ouverture, et même ouverture proche d'une victoire, mais victoire voulue par Dieu. Fatah c'est encore la serrure, appelant le mot de clef, qui se dit en arabe *meftah* où se retrouvent les trois lettres fondamentales, précédés de *me*. Cette racine trilitère commande encore *Fatiha* (celle qui ouvre), c'est la première sourate, *celle qui ouvre* le Coran. Elle

commence par Bismillah... Tout le monde a déjà compris que Fatah, ou plutôt F.T.H. sont les trois initiales des mots Falestine Tharir (liberation) Haka (mouvement). Mais afin de donner F.T.H. cet ordre est inversé. [...]

Je reprends FA (pour Falestine = Palestine)
TH (pour Tharir = Libération)
HA (pour Haka = Mouvement)

qui, s'ils étaient à l'endroit donneraient : Hathfa. Ce mot, s'il en est un ne veut rien dire[11]. »

Pour comprendre ce passage, il faut expliquer tout d'abord les notions de « racine » et de « schème » dans la grammaire arabe. La racine est une entité abstraite et toujours constituée exclusivement de consonnes, en majorité de trois consonnes. En principe, la racine n'est, en tant que telle, ni verbale ni nominale : c'est son insertion dans un schème verbal ou nominal qui est susceptible d'actualiser toutes les potentialités de la morphologie verbale et nominale de l'arabe. Pour rendre compte de la structure des racines triconsonantiques, il convient de nommer R_1 la première consonne d'une racine, R_2 la seconde, et R_3 la troisième – et éventuellement R_4 la quatrième –. Tous les mots arabes rattachés à la même racine peuvent être décrits comme étant formés en coulant cette racine dans un moule composé de voyelles et d'une manière éventuelle de consonnes additionnelles, qui constituent un « schème ». Il y a d'ailleurs les trois procédés dont dispose l'arabe pour former des schèmes : l'utilisation de voyelles brèves ou longues, le redoublement de consonnes de la racine, et l'adjonction de consonnes au début, à l'intérieur ou à la fin du mot. Ces trois procédés sont évidemment combinables[12].

Revenons à notre analyse d'*Un captif amoureux*. Au début du passage, Genet explicite le fait que le mot arabe « Fatah فتح » est formé de trois consonnes, **F**(R_1) **T**(R_2) **H**(R_3). D'après la définition du dictionnaire, cette racine triconsonantique véhicule, selon cette ordre, l'idée générale d'*ouvrir* ou

d'*ouverture*[13], de telle sorte qu'il est tout à fait pertinent de la part de Genet de constater que la racine triconsonantique **FTH** désigne « fissure, fente, ouverture, et même ouverture proche d'une victoire, mais victoire voulue par Dieu ». Dans les phrases suivantes, Genet montre qu'une racine peut être actualisée, comme nous l'avons signalé ci-dessus, dans divers schèmes : de fait, le mot signifiant la clef « **miftāh** مفتاح » (schème : $miR_1R_2āR_3$) est formé en coulant cette racine **FTH** dans un schème composé d'une voyelle longue *ā* et d'une consonne additionnelle *mi* (mīm م) signifiant le moyen ; de même, le mot « **fātiha** فاتحة » (schème : $R_1āR_2iR_3a$) est formé en coulant cette racine **FTH** dans un schème composé de trois voyelles *ā i a*, désignant aussi bien l'idée d'ouverture ou de commencement que « la première sourate », c'est-à-dire « *celle qui ouvre* le Coran ». Or, après avoir éclairci le fonctionnement fort singulier de l'arabe – surtout aux yeux de ceux qui ne connaissent pas la langue sémitique –, Genet fait remarquer que le mot « Fatah » ou plutôt la racine triconsonantique **FTH** constitue par ailleurs les initiales de trois mots : « **f**ilastīn فلسطين », « **t**ahrīr تحرير » et « **h**araka حركة », désignant respectivement Palestine, Libération et Mouvement.

À peine a-t-il évoqué cette surdétermination du mot « Fatah », Jean Genet, à travers le *travail poétique* ou *poïétique* des mots, tente d'actualiser dans les trois mots « **fatah** فتح », « **miftāh** مفتاح », « **fātiha** فاتحة », les significations « clandestines » :

> « Dans les trois mots : Fatah, meftah, Fatiha, je découvre mais clandestines ces trois significations :
>
> Fatah qui est fente, fissure, ouverture donc attente, voulue par Dieu, d'une victoire, attente presque passive ;
>
> meftah, la clef, où se découvre, presque visible, la clef dans la fente, ou serrure ;
>
> Fatiha, troisième mot né de cette racine, ouverture encore, mais coranique. Premier verset du Coran, où je pressens se montrer la signification religieuse.

> Derrière ces trois mots nés de cette racine qui donne Fatah, se trouveraient donc aux aguets les trois idées de combat (de victoire), de violence sexuelle (la clef ou meftah dans la serrure), et de bataille gagnée grâce à Dieu[14]. » .

Il s'agit dans ce passage d'une sorte de *combinaison aléatoire*, mise en œuvre par Genet, de diverses idées pour faire surgir une *constellation* que forment les trois idées *hétérogènes* de « combat (de victoire), de violence sexuelle (la clef ou meftah dans la serrure), et de bataille gagnée grâce à Dieu ». Comme l'a dit Félix Guattari à propos de ce passage, l'essentiel réside « dans le fait qu'à travers une telle association d'idées, il [Genet] parvienne à consteller trois Univers de référence : sexuel, divin et révolutionnaire. [...] On n'est pas très loin de Freud, mais celui des bonnes années, celui des années folles de *L'Interprétation des rêves* et du *Mot d'esprit*[15]. » L'esthétique genétienne des mots comme symptôme porte ainsi en elle une fonction *critique* permettant de remettre en cause la conception du langage comme élément stable et figé du dictionnaire ; le travail poétique des mots chez Genet n'est pas de l'ordre du jeu gratuit, mais lié de façon indissociable à l'actualisation créatrice du *virtuel* et à la pratique de pensée[16].

2. – Les gestes et la spectralité : « le mime funèbre »

Nous nous sommes intéressés ci-dessus aux questions du *virtuel* en fonction des mots sur le plan esthétique. Cette recherche nous amène à nous interroger sur les problèmes de la temporalité qui sont inséparables chez Genet d'une thématique de la mort et des morts. Comme l'a souligné Patrice Bougon, « [t]out texte, toute perception, tout désir est, pour Genet, toujours déjà travaillé par la (ou les) mort(s)[17]. » Pour s'en convaincre, il n'est qu'à rappeler le titre de certains de ses textes (*Pompes funèbres*, *Le condamné à mort*) ou encore les dédicaces aux morts (Maurice Pilorge, Jean Decarnin) ; d'ailleurs, après avoir connu – en conséquence, d'une part de sa sortie définitive de prison

et d'autre part de la publication du monumental *Saint Genet* de Jean-Paul Sartre – de longues années de dépression où la création poétique le déserte, Genet rêve d'un grand poème intitulé provisoirement *La Mort* – dont le modèle est Stéphane Mallarmé – confronté à l'écriture impossible du *Livre*.

En ce qui concerne *Un captif amoureux*, nous pouvons constater que ce livre du temps est aussi le *livre des morts* par excellence ; « [...] un livre a aussi pour ambition de laisser voir, sous les déguisements des mots, des causes, des vêtements, même ceux du deuil, le squelette et la poudre de squelette qui se prépare[18]. » Or, il faut remarquer que les questions de la mort sont surtout liées chez Genet aux gestes en même temps qu'aux pratiques rituelles, ce qui explique bien sa prédilection pour la fête des morts telle que pompes funèbres ou « Obon », rite japonais pour les morts et auquel il accorde une attention particulière : « Obon est le nom que les Japonais donnent à un autre jeu. C'est la fête des morts qui reviennent parmi les vivants pour trois fois vingt-quatre heures. Remonté de sa tombe, le mort n'est présent que par les gestes volontairement maladroits des vivants...[19] » Il s'agit là, nous semble-t-il, d'une actualisation des morts *virtuelles* à travers les gestes des vivants.

Pour expliciter le lien établit par Genet entre les gestes et les morts, il nous paraît indispensable d'éclairer sa conception de l'*art des gestes*, à savoir de l'art dramatique – rappelons que le mot « drame » dérive étymologiquement du grec *drâma* signifiant « action » qui, d'ailleurs, provient du verbe *drân* (faire) –, à la lumière de « L'étrange mot d'... », que nous avons déjà analysé à propos de la conception des mots chez Genet. Ce dernier s'interroge d'une manière transcendantale, dans ce texte, sur la place propre du théâtre dans l'histoire, autrement dit sur ses conditions de consistance après le bouleversement radical du paradigme artistique entraîné par la reproductibilité technique telle que le cinéma ou la télévision :

> « Si nous acceptons – provisoirement – les notions communes de temps et d'histoire, admettant aussi que l'acte de peindre n'est pas resté le même après

ce qu'il était avant l'invention de la photographie, il semble que le théâtre ne restera pas, après le cinéma et la télévision, ce qu'il était avant eux. Depuis que nous connaissons le théâtre, il semble qu'en plus de sa fonction essentielle, chaque pièce était bourrée de préoccupations relevant de la politique, de la religion, de la morale, ou de n'importe quoi, transformant l'action dramatique en moyen didactique. [...] peut-être la télévision et le cinéma rempliront mieux une fonction éducatrice : alors le théâtre se trouvera vidé, peut-être épuré, de ce qui l'encombrait, peut-être pourra-t-il resplendir de sa ou de ses vertus – qui est ou sont peut-être à découvrir. [...] S'ils acceptent de voir – si cela est à voir – que le théâtre ne peut pas rivaliser avec des moyens si démesurés – ceux de la T.V. et du cinéma – les écrivains de théâtre découvriront les vertus propres au théâtre, et qui peut-être, ne relèvent que du mythe[20]. »

Ce passage nous intéresse particulièrement parce qu'il nous rappelle, comme l'a bien noté Samuel Weber, la réflexion benjaminienne sur le pouvoir paradigmatique de la photographie, qui a modifié en profondeur la notion même de l'art en général[21] ; et l'attitude de Genet – en tant que dramaturge – face au cinéma et à la télévision est ainsi à plus d'un titre semblable à celle d'un Walter Benjamin qui, d'après Weber, « reacted to this situation [...] judging the challenge posed by the new media to be a salutary one: a necessary impulsion for "art" to change its ways and, in a certain sense, to abandon the servile project of reproducing a reality [...] and to concentrate instead upon elaborating the distinctive reality of its own performance[22]. » Mais, que reste-t-il alors du théâtre délivré de sa fonction didactique ? Les vertus propres au théâtre qu'il faut découvrir ne relèvent selon Genet que du « mythe ». Il nous semble très intéressant de noter que, plus loin dans le même texte, Genet évoque d'une manière quelque peu imprévue la figure d'un « mime funèbre » dans la Rome antique :

« Où ? Rome, ai-je lu, possédait – mais peut-être ma mémoire me trompe – un

> mime funèbre. Son rôle ? Précédant le cortège, il était chargé de mimer les faits les plus importants qui avaient composé la vie du mort quand il – le mort – était vivant. [...] Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte jusqu'au devant de la scène le cadavre dans son cercueil ; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie réservée au public ; que le mime funèbre qui précédait le cortège se dédouble, se multiplie ; qu'il devienne troupe théâtral et qu'il fasse, devant le mort et le public, revivire et remourir le mort ; qu'ensuite on reprenne le cercueil pour le porter, en pleine nuit, jusqu'à la fosse ; enfin que le public s'en aille : la fête est finie. [...] Le mime funèbre devra donc, pour la grande parade avant l'enfouissement du cadavre, s'il veut faire revivre et remourir le mort, découvrir et oser les dire, ces mots dialectophages qui, devant le public, boufferont la vie et la mort du mort[23]. »

Signalons tout de suite que dès les premières phrases dans ce texte, il s'agit en effet d'une référence à la question des morts dans la civilisation romaine : « L'étrange mot d'urbanisme, qu'il vienne d'un pape Urbain ou de la Ville, il ne se préoccupera peut-être plus des morts. Les vivants se débarrasseront des cadavres, sournoisement ou non, comme on se défait d'une pensée honteuse[24]. » Le mot « urbanisme » provient, on le sait, du latin *Urbs*, désignant comme nom propre « Rome », et les morts étaient effectivement exclus de la Ville (Rome), parce que *Urbs* était le territoire rituellement délimité lors de la fondation, étant par excellence l'espace de la paix et de la vie, si bien qu'on ne devait pas y enterrer les morts. Pour ce qui est de la théâtralisation des rites funèbres à Rome que Genet rapporte dans le passage cité, la procession funèbre *(pompa funebris)* y a joué, selon Florence Dupont, un rôle crucial :

> « La *pompa*, la procession-exhibition à travers la ville est une des pratiques rituelles fondamentales de la civilisation romaine. [...] la procession funèbre qui traverse la ville quand un patricien est mené au cimetière. La procession est un parcours de l'*Urbs*, c'est-à-dire de l'espace urbain rituellement fondé selon la tradition étrusque [...]. En effet, toutes funérailles impliquent à Rome un transport *(funus)*, qui mène le mort de sa demeure à sa tombe qui est

obligatoirement hors de l'enceinte sacrée de la ville. Ce *funus* de simple cortège qui avait peut-être originellement lieu la nuit, devint chez les familles de la noblesse une procession *(pompa)* menée par les morts illustres du clan *(gens)* conduisant leur parent à sa dernière demeure. Les masques funèbres portés par des acteurs, des histrions affublés des insignes des magistratures que chacun a revêtues durant sa vie, traversent ainsi la ville, annoncés par la musique des flûtes. [...] La procession des masques s'arrête dans le forum [...]. Sur la tribune, on expose le mort en grande tenue [...]. Le peuple rassemble autour pour écouter l'éloge du défunt prononcé par son fils, ou à défaut son parent le plus proche, qui retrace ses vertus et les succès qu'il a remportés dans sa vie[25]. »

Or, quant au « mime » *(mimus)*, en revanche, c'est un spectacle de danse imitative qui se joue généralement après une tragédie et appartient au genre de l'*exodium*, courte pièce jouée après une tragédie afin de faire revenir le rire dans le public[26]. Ce qui mérite d'être noté ici, c'est que Genet a sans doute inventé, à travers une méconnaissance intentionnelle – rappelons qu'il dit lui-même que « peut-être ma mémoire me trompe » – la figure du « mime funèbre » qui sert, à notre sens, de figure de la pensée pour la poétique du virtuel chez Jean Genet. Le mouvement du « mime funèbre » conjugue donc l'énergie présente des gestes avec l'énergie *virtuelle* de la mémoire des morts, et remet en cause ainsi la conception linéaire et historiciste du temps, en mettant au jour un modèle nouveau de temporalité ; un modèle très proche, à notre avis, de celui *mythique* que Mircea Eliade nommait « archétypes et répétition », c'est-à-dire de l'*éternel retour*[27], car, comme nous l'avons vu plut haut et il nous paraît indispensable de souligner ici à nouveau, les vertus propres au théâtre n'appartiennent qu'au domaine *mythique*.

Par le biais de la figure du « mime funèbre », Genet rend justice à la matérialité des gestes liée indissociablement à la *spectralité*, bref à l'éternel retour des morts. Ainsi, le projet inachevé du « Théâtre au cimetière » proposé par Genet montre bien l'inséparabilité entre les gestes et la spectralité. Selon

Genet, les morts ne cessent de travailler, et, en même temps, il faut sans cesse les faire travailler, comme le suggère par exemple le commentaire sur le Huitième tableau des *Paravents* : « Mais le lecteur de ces notes ne doit pas oublier que le théâtre où l'on joue cette pièce, est construit dans un cimetière, qu'en ce moment il y fait nuit, et que, quelque part, on déterre peut-être un mort pour l'enterrer ailleurs[28]. »

Il nous semble possible de dire par là qu'il ne s'agit jamais chez Genet de l'*immortalité* au sens onto-théologique du terme ; en revanche, la vie est pour Genet toujours déjà *survie* ou *survivance*, autrement dit vivre après la mort : « Je crois que j'étais déjà mort au monde. Et très lentement, comme de consomption, je mourus définitivement afin de faire chic[29]. »

3. – Histoire(s) et les morts en mouvement : le virtuel et l'origine

Notre recherche sur la spectralité nous amène à nous interroger sur le problème de l'histoire chez Genet, qui est lié en particulier, dans *Un captif amoureux*, à la déconstruction de l'idéologie sioniste – la renaissance politique des juifs par leur réinstallaiton collective en Palestine, autrement dit à la Terre promise d'Israël (Eretz Israël ארץ ישראל). La critique genétienne du sionisme est en effet centrée sur la question de l'origine :

> « ... je me poserai cette question : si elle ne se fût battue contre le peuple qui me paraissait le plus ténébreux, celui dont l'origine se voulait l'Origine, qui proclamait avoir été et vouloir demeurer l'Origine, le peuple qui se désignait Nuit des Temps, la révolution palestinienne m'eût-elle, avec tant de force, attiré ? En me posant cette question je crois donner la réponse. Qu'elle se découpât sur un fond de Nuit des Commencements – et cela, éternellement – la révolution palestinienne cessait d'être un combat habituel pour une terre volée, elle était une lutte métaphysique. Imposant au monde entier sa morale

et ses mythes, Israël se confondait avec le Pouvoir. Il était le Pouvoir[30]. »

La prétention israélienne d'être « l'Origine » avec un O majuscule a pour fonction de réprimer les éléments hétérogènes, représentés particulièrement par les palestiniens, permettant de mettre en danger l'identité des juifs ou la légitimité du sionisme. L'essentiel de la révolution palestinienne ne réside pas dans « un combat habituel pour une terre volée », mais « une lutte métaphysique », c'est-à-dire une résistance à ce que Genet nomme la « Nuit des Temps », à savoir au continuum vide et homogène de l'histoire. En témoignant de l'antipathie pour les lettres hébraïques, Genet appelle, par ailleurs, cette temporalité israélienne le « temps mort » qui s'oppose en fait comme le « Retour du Refoulé » à la multiplicité du mouvement historique :

> « L'hébreu causait un malaise comparable à celui qu'eût donné un troupeau tranquille de dinosaures. Non seulement cette écriture appartenait à l'ennemi, elle était, parmi d'autres, une sentinelle en armes, menaçant le peuple du Liban. [...] Remontée, cette écriture ne l'était pas seulement de l'enfance, mais bien qu'elle fût présentée au monde au sommet d'une montagne elle remontait d'une caverne, profonde et sombre, où étaient emprisonnés Dieu, Moïse, Abraham, les Tables, la Thora, les Ordres, revenus ici, à ce carrefour d'une préhistoire avant la préhistoire, et sans rien savoir de précis sur Freud, nous éprouvâmes tous l'énormité de la pression qui, en deux mille ans, avait réussi ce Retour du Refoulé. Mais surtout notre surprise, notre dégoût restaient marqués de ce terrifiant discontinu, chaque lettre épaississant entre elles un espace non mesurable et un temps si tassé que cet espace résultait d'un empilement de plusieurs épaisseurs de temps ; espace si éloigné entre chaque lettre qu'il méritait le nom de "temps mort"...[31] »

Or, l'histoire considérée comme le continuum vide et homogène est toujours déjà celle des vainqueurs qui a pour conséquence d'écraser, à travers la somptuosité des butins, autrement dit des biens culturels[32], la mémoire des

opprimés : « La gloire des héros doit peu à l'immensité des conquêtes, tout à la réussite des hommages ; L'Iliade plus que la guerre d'Agamemnon ; les stèles chaldéennes que les armées de Ninive ; la colonne Trajane ; La Chanson de Roland ; les peintures murales de l'Armada ; la colonne Vendôme, toutes les images de guerres furent exécutées après les batailles grâce aux butins, à la vigueur des artistes, à la négligence des révoltes et des pluies. Demeurent seuls, les témoignages plus ou moins exacts mais toujours excitants, accordés aux siècles à venir par les conquérants[33]. » Vis-à-vis de ce « temps mort », Genet se donne pour tâche, pour reprendre l'expression de Benjamin, de « brosser l'histoire à rebrousse-poil[34] », dont la stratégie s'exprime clairement en fonction du théâtre dans « L'étrange mot d'... » :

> « Entre autres, le théâtre aura pour but de nous faire échapper au temps, que l'on dit historique, mais qui est théologique. Dès le début de l'événement théâtral, le temps qui va s'ecouler n'appartient à aucun calendrier répertorié. Il échappe à l'ère chrétienne comme à l'ère révolutionnaire. Même si le temps, que l'on dit historique – je veux dire celui qui s'écoule à partir d'un événement mythique et controversé nommé aussi Avènement – ne disparaît pas complètement de la conscience des spectateurs, un autre temps, que chaque spectateur vit pleinement, s'écoule alors, et n'ayant ni commencement ni fin, il fait sauter les conventions historiques nécéssitées par la vie sociale, du coup il fait sauter aussi les conventions sociales et ce n'est pas au profit de n'importe quel désordre mais à celui d'une libération – l'événement dramatique étant suspendu, hors du temps historiquement compté, sur son propre temps dramatique –, c'est au profit d'une libération vertigineuse[35]. »

Selon Genet, le théâtre, c'est-à-dire l'art des gestes a pour but d'éclater le continuum vide et homogène de l'histoire, à savoir le temps historique et théologique qui s'écoule à partir d'« un événement mythique et controversé nommé aussi Avènement ». En face des catégories d'« Origine » ou d'« Avènement », Genet insiste sur le fait qu'il est urgent, pour s'en libérer, de

« multiplier les "Avènements" » ; en effet, l'important consiste pour ce dernier à créer « une multitude de calendriers » – histoire(s) avec un *s* pluriel au lieu d'une seule histoire vide et homogène – à partir de « n'importe quel événement, intime ou public ». Il nous paraît possible de dire que cette pensée genétienne nous rappelle, une fois encore, la critique benjaminienne de la notion d'origine en même temps que son concept de l'« origine » *(Ursprung)* proposé dans l'*Origine du drame baroque allemand* : « L'origine *(Ursprung)*, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses *(Entstehung)*. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né *(Werden des Entsprungenen)*, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin *(dem Werden und Vergehen Entspringendes)*. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir *(Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel)*, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître[36]. »

Ainsi, le concept benjaminien d'*Ursprung* n'a rien à voir avec l'« origine » au sens courant du terme, c'est-à-dire « la genèse des choses » ou « le devenir de ce qui est né », mais, plutôt, a rapport étroit à ce que nous nommons *le virtuel*, car *le virtuel* n'est en réalité rien d'autre qu'« un tourbillon dans le fleuve du devenir » ; de même que nous l'avons vu à l'œuvre dans la conception genétienne des mots comme « partouze » ou symptôme, c'est un processus surdéterminé d'actualisation dans la dialectique des éléments hétérogènes, qui est représenté particulièrement bien par des figures comme remous ou tourbillon, comme fait remarquer Genet d'une manière géologique à propos de la Terre d'Amman, capitale de la Jordanie : « D'Amman, ville de royaume de David, nabatéenne, romaine, arabe, venant du fond des âges, remontait une puanteur alluvionnaire[37]. » Il s'agit en effet dans cette « puanteur alluvionnaire » du *virtuel*, à savoir d'un tourbillon entraîné par la surdétermination de multiples strates de temporalité dialectisées par le mouvement historique du devenir et du déclin.

Il va de soi ainsi que l'attachement profond aux morts prend chez Genet un aspect politique, parce que ceux-ci sont à eux seuls susceptibles de libérer *le virtuel*. Comme le suggère Benjamin, les morts constituent un point nodal de la question de l'histoire : « Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, *même les morts ne seront pas en sûreté*. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher[38]. » C'est pourquoi Genet s'attache tellement à la fête des morts ; celui-ci relate par exemple, dans *Un captif amoureux*, une épisode du jour anniversaire d'une renaissance pour les Palestiniens de Maaloul – qui a été démoli par Israël – où viennent pique-niquer les habitants d'autrefois et leurs descendants :

> « Ce jour anniversaire d'une renaissance pour les Palestiniens de Maaloul, est fête pour les morts. Pour un jour un village apparaît qui n'est que le facsimilé inexistant mais si vif de celui qui fut – feu le village de Maaloul – car non satisfait de n'être que le passé simple du verbe être il passa par le feu, probablement comme New York se voulait le duplicata de la ville d'York. Si l'on voulait entrer dans une maison on contournait un arbre où la porte était dessinée, pour monter à l'étage les jeunes Palestiniens en jeans grimpaient dans ses branches, bref deux mots s'imposent : résurrection, pour un jour prenait sens, et nostalgie, maladie du retour [...]. Ainsi l'État bien réel d'Israël se connaît doublé d'une *survie fantomatique*[39]. »

Nous sommes fondés à constater qu'en accordant une attention spéciale à « une *survie fantomatique* », c'est-à-dire à la spectralité à l'œuvre dans « l'État bien réel d'Israël », Genet se propose d'actualiser la trace des morts réduits au silence en vue de frayer la voie à la possibilité de tenir les palestiniens non pas pour des terroristes dont le massacre est considéré comme légitime, mais pour l'« Autre » d'Israël qu'il faut respecter. La pensée du *virtuel* liée à la question des morts permet donc chez Genet de problématiser la conception de l'histoire comme continuum vide et homogène ainsi que celle de l'homogénéité de la

société, dans laquelle les morts sont, comme le répète Genet, tout à fait exclus : « Que tous les hommes soient mortels l'apparente idiotie de la formule ne me choque guère, mais s'ils le sont, peu osent le savoir et rares qui se font parure de ce savoir[40]. »

En traitant des questions telles que les mots, les morts, le réel, le temps et l'histoire, nous croyons avoir mis en évidence l'originalité et la singularité de la pensée de Genet attachée à problématiser ces notions, tout en mettant en œuvre sans cesse ce que nous nommons *le virtuel* à travers l'agencement des mots et la circulation des image.

---

1. Philippe Forest, *Le Roman, le réel. Un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Éditions Pleins Feux, 1999, p. 21.

2. Jean Genet, « Entretien avec Nigel Williams » (1985), in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 303.

3. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 269.

4. Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, Sedes, 1996, p. 149.

5. Jean Genet, « L'étrange mot d'... » (EM), in *Théâtre complet*, éd. M. Corvin et A. Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 887.

6. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

7. Jean Genet, *Un captif amoureux* (*CA*), Paris, Gallimard, 1986, p. 426.

8. EM, p. 888.

9. *CA*, p. 46.

10. *CA*, p. 30-31.

11. *CA*, p. 31.

12. Sur le système morphologique de l'arabe, cf. Djamel Kouloughli, *Grammaire de l'arabe d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, 1994, p. 55-69.

13. La racine triconsonantique FTH signifie, selon le dictionnaire arabe-anglais, *to open, turn on, switch on, dig, build, preface, introduce, begin, conquer, capture, reveal, disclose, grant victory or success by God*, etc, cf. Hans Wehr, *Dictionary of Modern Written Arabic (Arabic-English)*, ed. J. M. Cowan, Spoken Language Services, Ithaca, New York, 4th ed., 1994.

14. *CA*, p. 30-31.

15. Félix Guattari, « Genet retrouvé », in *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, p. 280. Il nous semble que le rapprochement par Guattari de Genet et de Freud mérite d'être discuté

et developpé. En fait, Freud notait dans *L'Interprétation des rêves* (*Traumdeutung*) que les mots sont, par le travail du rêve, décomposés et combinés comme des choses. D'où pourrait-on dire que, pour reprendre l'expression de Jean-Michel Rey, l'écriture de Genet, tout comme Freud, *met les mots à l'œuvre* (Cf. Jean-Michel Rey, *Des mots à l'œuvre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979).

16. Hélène Cixous qualifie le style caractérisé par l'actualisation créatrice de la pensée à travers le métier des mots comme « écriture féminine » ; et selon elle, les seules trois figures modernes en France relevant de cette catégorie, sont Colette, Duras et Jean Genet. Cf. Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », in *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

17. Patrice Bougon, « Un captif amoureux », in *L'Infini*, n° 22, été 1988, p. 126.

18. *CA*, p. 414.

19. *CA*, p. 40.

20. EM, p. 882.

21. Cf. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Dernière version de 1939), trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 269-316.

22. Samuel Weber, « Double Take: Acting and Writing on Genet's "L'étrange mot d'..." », in *Yale French Studies*, n° 91, « Jean Genet : In the language of the Enemy », 1997, p. 40-41.

23. EM, p. 887-888.

24. EM, p. 879.

25. Florence Dupont, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique* (1985), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 27-28.

26. À propos du « mime » à Rome, cf. Florence Dupont, *ibid.*, p. 287-306.

27. Sur le Grand Temps, à savoir la temporalité mythique de l'éternel retour des origines, cf. Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* (1949), Paris, Gallimard, 1969. Or, le spinoziste Moubarak – un des personnages majeurs dans *Un captif amoureux* – souligne le caractère du révolte palestinien comme « l'éternel retour » : « ... un mouvement de révolte est éternel et qu'il faut espérer dans l'éternel retour. Être pris dans le mouvement palestinien c'est appartenir au Satan immortel qui de toute éternité a fait et fera la guerre à Dieu. S'il est lié au temps, puisqu'il est mouvement, le mouvement palestinien ne doit pas se fixer la conquête d'un ridicule espace. » (*CA*, p. 339).

28. Jean Genet, *Les Paravents* (1961), in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 622.

29. *CA*, p. 455. Cf. également le passage suivant : « ... à l'intérieur de moi reposait le mort que j'étais depuis longtemps. Ce qui m'étonne ce fut l'immobilité en moi de ce mort étant moi-même celui-là, [...] je n'étais qu'un colis et pourtant un être humain portant un nom et ma tombe, un colis et un mort qui mangeaient, regardaient, riaient, sifflaient, aimaient à tort et à travers. » (*CA*, p. 260).

30. *CA*, p. 198.

31. *CA*, p. 365.

32. W. Benjamin fait remarquer que l'histoire des vainqueurs est constituée et même renforcée par les butins transformés en les biens cuturels : cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, in *Œuvres*, tome 3, *op. cit.*, p. 432-433.

33. *CA*, p. 14.

34. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 433.

35. EM, 880.

36. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000, p. 43 [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, Taschenbuch, 1978, p. 28].

37. *CA*, p. 25.

38. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431. C'est nous qui soulignons.

39. *CA*, p. 409-410.

40. *CA*, p. 468.