



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

**LE MYTHE DE LA PRISON DANS *MIRACLE DE LA ROSE* (1946),
HAUTE SURVEILLANCE (1949) ET *UN CHANT D'AMOUR* (1950)
DE JEAN GENET**

Akena ŐİMŐEK

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2015

**LE MYTHE DE LA PRISON DANS *MIRACLE DE LA ROSE* (1946),
HAUTE SURVEILLANCE (1949) ET *UN CHANT D'AMOUR* (1950)
DE JEAN GENET**

Asena ŐİMŐEK

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature Françaises

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Asena ŐimŐek tarafından hazırlanan "Le mythe de la prison dans *Miracle de la rose* (1946), *Haute surveillance* (1949) et *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet" baŐlıklı bu alıŐma, 16.03.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda baŐarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiŐtir.



Prof. Dr. Kemal ÖZMEN (BaŐkan)



Yrd. Doç Dr. Özlem KASAP (DanıŐman)



Prof. Dr. Jale ERLAT



Prof. Dr. Kubilay AKTULUM



Doç Dr. Mümtaz KAYA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öđretim üyelerine ait olduđunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf elik

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

16.03.2015



Asena ŞİMŞEK

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma Directrice de thèse, Madame Özlem Kasap, de m'avoir toujours soutenue et encouragée durant la réalisation de ce travail, de sa patience et de sa confiance en moi. Je la remercie également pour son aide dans la correction de ce travail, ses conseils précieux, et de m'avoir permis de découvrir le monde de Jean Genet.

Je voudrais remercier particulièrement Monsieur Kemal Özmen, Madame Jale Erlat et Monsieur Nizamettin Kasap pour leur soutien et leur confiance depuis mes études de licence.

Mes remerciements vont également à Monsieur Guy Larroux, Directeur du Département de Lettres Modernes, Cinéma et Occitan à l'Université Toulouse Le Mirail, dont les conseils précieux m'ont toujours accompagnée et m'ont inspirée dans ce travail, ainsi que Madame Pascale Massé-Arkan pour son soutien durant mes études en France.

Enfin je remercie ma famille qui m'a toujours soutenue et encouragée, et Yekmer, pour son affection, sa confiance et son soutien infinis dans ce travail. Sans lui, je n'aurais pas eu le courage d'achever cette étude.

ÖZET

ŞİMŞEK, Asena. *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

Edebiyat tarihinde hapisane imgesi, yazarları her zaman etkilemiş, bunun sonucunda otobiyografik, yarı otobiyografik veya kurgusal eserler ortaya çıkmış; bu etki hapisane teması üzerine birçok çalışmayı doğurmuştur. Bu çalışmada, “marjinal yazar” niteliğiyle damgalanarak edebiyat dünyasında krize yol açan çağdaş Fransız yazar Jean Genet’in hapisane temasını mitsel bir şekilde ele aldığı özyaşamöyküsel romanı *Miracle de la rose* (Gülün Mucizesi, 1946) ile, aynı hücrede kalan üç suçluyu anlattığı tiyatro eseri *Haute surveillance* (Sıkı Gözetim, 1949) ve senaryosunu 1949 yılında yazdığı ilk ve tek sinema filmi olan *Un Chant d'amour* (Bir Aşk Şarkısı, 1950) adlı, eserlerinde hapisane sorunsalı ele alınmaktadır. Jean Genet’in aynı temayı üç farklı türde işlemesi sonucunda farklı alt temalar ortaya çıkmıştır. Jean Genet’in eşcinsel ve hükümlü kimliğinin yanı sıra, yazar kimliğini yansıttığı bu eserlerinde, suçluların hiyerarşik yapısının işlendiği “erkeklik hegemonyası” teması, erkek vücudunun “erotik” betimlemesi, “fallus” imgesinin yüceltilmesi ve hapisanedeki bu birliğin bir “aile” olarak ele alınması bir hapisane miti oluşturmaya yöneliktir. Genet’in eserlerinde hapisaneyi ele alması mimari yapısı “panoptik” olan hapisane tasviri yapmaktan çok, düşsel bir hapisane imgesi yaratıp, evlatlık çocuk olduğu için kaybettiği aile kavramını hapisanede tekrar yaratma amacı taşır. Aile kavramını oluşturmak için Genet’in sistematik olarak hapisanede oluşturduğu bu alternatif “toplum” onun ait olabileceği tek yer olacak ve konformist toplumun ahlak dışı olarak nitelendirdiği özelliklerini sadece hapisanede meşrulaştırıp, saygı görebilecektir. Genet’in hem yazınsal (roman ve tiyatro eseri), hem de yazın dışı (film) öğelerle betimlediği hapisane, ayrıca yazarın lirik anlatımıyla sınırları dışına çıkan düşsel bir uzam olacaktır.

Anahtar Sözcükler : hapisane , panoptik, hierarşi , phallus , erkeklik hegemonyası, suç

ABSTRACT

ŞİMŞEK, Asena. *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute Surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2015.

The image of prison has always influenced writers, as a result of this influence, autobiographical, semiautobiographical and fictional works emerged as well as many other works on the subject of prison. In this study, the problematic of the prison is dealt within the following works of the contemporary French writer Jean Genet, who is stigmatized as the “marginal author” and caused a crisis in the literary world, *Miracle de la rose* (Miracle of the rose, 1946) the autobiographical novel in which the writer’s approach on the subject of prison is mythical, the drama describing three criminals in the same cell *Haute surveillance* (Deathwatch, 1949) and his one and only film the script of which he wrote in 1949, *Un Chant d’amour* (A Song of love, 1950). Divers sub-themes emerged as a consequence of Jean Genet’s approach on the same subject in three different genres. These works in which Jean Genet reflects his writer identity along with his homosexual and criminal self, the theme of “hegemonic masculinity” in which the criminals’ hierarchic structure is examined, the erotic description of the masculine body, the exaltation the “phallus” image and the description of this unity in the prison as a “family” is intended to form a myth of the prison. The aim of Genet in his approach on prison is not only depicting an ordinary panoptical prison, rather he aims to create the notion of the family that he lost since he is an orphan. This alternative society that Genet creates systematically in the prison in order to form the concept of the family will be the only place to where he could belong, legitimize his actions regarded as immoral by the conformist society, and thus, be respected. The prison that Genet describes both by literary (novel, drama) and visual (film) works will also go beyond its limits by transforming into an imaginary place by his lyrical language.

Key Words: prison, panoptical, hierarchy, phallus, hegemonic masculinity, crime

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PREMIER CHAPITRE.....	8
1. LA REPRÉSENTATION DE LA PRISON CHEZ JEAN GENET	8
1.1.LA PRISON EN TANT QUE LIEU RÉEL.....	8
1.1.1. La structure de la prison dans les œuvres de Genet	9
1.1.2. Le système panoptique de Bentham	12
1.1.3. La Fonction de la prison chez Genet.....	16
1.2. LA PRISON ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ	19
1.2.1. La transfiguration du réel par la fiction	20
1.2.2. La Prison réelle subjectivée	22
1.2.3. L'Évocation des mouvements circulaires	24
1.3. LE MYSTICISME DE LA PRISON : LIEU DES MIRACLES	27
1.3.1. La prison en tant que lieu sacré.....	29
1.3.2. L'Évocation des symboles religieux	32
1.3.3. L'acte criminel comme rituel	34
 DEUXIÈME CHAPITRE	 39
2. L'HÉGÉMONIE MASCULINE DANS LA PRISON.....	39
2.1. L'ÉROTISME DU CORPS MASCULIN	39
2.1.1. Les Métamorphoses du corps	41
2.1.2. L'image du phallus en tant que symbole de virilité	45
2.1.3. Les images féminines dans la masculinité.....	49
2.2. LA HIÉRARCHIE MASCULINE CHEZ LES PRISONNIERS.....	53
2.2.1. Le monde des hors-la-loi	55
2.2.2. Le Système de la hiérarchie.....	59

TROISIÈME CHAPITRE	64
3. LA PRISON : L'UNIVERS ABSTRAIT	64
3.1. LA SOURCE DE FANTASMES	64
3.1.1. La Fuite	65
3.1.2. Les fantasmes et l'écriture	69
3.1.3. Le voyeurisme	71
3.2. LA PRISON : SOURCE D'IDENTITÉ	74
3.2.1. « J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi »	75
3.2.2. La Filiation Imaginaire.....	78
3.2.3. La quête de la mère.....	80
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	91
EKLER.....	97
EK 1: TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU.....	97
EK 2: YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	99

INTRODUCTION

« Le poète est hanté par l'image de la prison. »

Albert Béguin

Toute œuvre littéraire se construit forcément dans un espace, clos, ouvert, réel ou encore imaginaire et il est un espace clos et contraignant, la prison, qui apparaît dans les œuvres de certains auteurs, l'ayant pour la plupart visité à une période de leur vie, comme une « image » riches en connotations. Cette image entraîne certes le lecteur dans les dédales énigmatiques de l'incarcération et éveille en lui de multiples questions dont les réponses apporteraient une explication aux choix de cet espace. Quel était le mystère de la prison? Pourquoi les écrivains incarcérés pour telle ou telle raison et heureux de l'être se plaisaient profondément derrière les barres des cellules alors qu'ils étaient privés de leur liberté ? Comment la prison, tout étant un lieu répugnant, immonde, odieux inspirait-elle plusieurs auteurs à faire de ce lieu le centre de leurs œuvres ? Il serait certes possible d'énumérer de nombreux motifs ayant conduit des écrivains comme, entre autres, Villon, Sade, Verlaine, Wilde ou Genet à rédiger dans ce contexte précis de l'incarcération, des ouvrages littéraires. Toutefois, parmi ces auteurs, Jean Genet est sans doute le seul qui démontre clairement l'existence d'une relation indiscutable entre l'écriture et l'incarcération et la récurrence de ce motif s'avère viscérale dans sa création artistique. Cet auteur qui figure, en raison de son langage explicite et des sujets insolites dont il ne se garde nullement de faire l'usage, parmi des plus scandaleux de son époque, est considéré comme un « marginal » exposant essentiellement la poétique de la prison. Genet compose, dans différents genres littéraires, des œuvres « sur » et « dans » la prison, qui ont pour objectif de sublimer cet espace et de lui donner des traits métaphoriques préservant celui-ci d'être un simple arrière-plan. Non seulement la poétique de Genet se nourrit de la prison, mais Genet « écrit » la poétique de celle-ci. Quand on remarque que le langage de Genet puise sa source dans la littérature classique, et surtout dans la poésie classique, il est difficile d'accepter qu'une « poétique » puisse s'émerger d'une telle ignominie. Son identité « hors-norme », « orphelin, homosexuel, voleur obsessionnel tout en étant un fervent de la littérature », n'est pas sa seule caractéristique inconvenante : Genet parvient à choquer le lecteur en démontrant que même un briquet, l'odeur de l'urine ou la sueur peuvent

décrire la beauté « genettienne » et que même la violence et la trahison parmi les détenus sont capables de manifester l'amour dans ce monde imaginaire. L'auteur dégage de cet espace qu'il sublime par un langage unique et qu'il transforme dès lors en un lieu mythique, une multiplicité de thèmes qui se prêteraient chacun à une différente étude.

L'univers que Jean Genet crée est grand et sans limites et cet univers réapparaît certes à travers plusieurs thèmes et sous différentes formes littéraires. Cependant, ce que nous remarquons en premier lieu est le fait que Genet préfère décrire la prison dans différents genres dont nous retiendrons pour notre étude un récit autobiographique, *Miracle de la rose*, une pièce de théâtre, *Haute Surveillance* et un film court-métrage, *Un chant d'amour*. Au regard de ces œuvres, parmi tant d'autres questions qu'il serait possible de se poser, une question s'impose indéniablement: qu'est-ce que la prison représente fondamentalement pour Genet dans ces trois œuvres où cet espace clos et pourtant abject change de forme pour devenir un espace vivant, voire un véritable protagoniste. En effet, la prison est à la fois espace concret, comme son nom le suggère, établissement de punition et de réhabilitation où les criminels sont détenus et à la fois espace imaginaire qui a multiples fonctions offrant à Genet divers horizons qui le conduisent dans son trajet d'écriture. C'est ainsi que Genet écrit « en prison » et « sur la prison » en faisant un amalgame de son expérience carcérale.

A travers une lecture comparative, il devient possible de constater que la prison possède plusieurs aspects dans ces œuvres mentionnées. Dans *Miracle de la rose*, Genet se remémore le temps de son incarcération dans les prisons de Mettray, Fontevault, Fresnes et Santé et ce roman est « supposé » refléter les mémoires de Genet. Ceci dit, l'auteur s'inspire des événements réels qu'il rencontre en prison, mais toutefois, il change les faits réels comme s'il tentait de faire un « mythe » de la prison. La déréalisation de la prison engendre les métamorphoses que nous voyons particulièrement dans *Haute Surveillance* et pareillement dans *Un chant d'amour*. Nous découvrons, dans ces œuvres, non seulement la structure « panoptique » de la prison, qui exige un système de surveillance incessante en raison de son architecture, mais aussi la transformation de celle-ci en un lieu de prière étant donné qu'elle a également un aspect mystique. Ayant reçu une éducation religieuse dans le pénitencier, Genet est certes exposé aux figures bibliques et au monde « mystique » de la religion. Sous

l'influence de cette expérience, nous remarquons donc que l'auteur reflète l'aspect mystique de la religion dans la prison et que cette dernière devient alors un lieu où les miracles peuvent se produire comme surgissent les miracles dans la Bible. Mis à part cet aspect religieux, la prison prend de même une toute autre forme qui s'inspire de la vie de l'auteur puisqu'elle offre un abri aux délinquants où ceux-ci peuvent exprimer leurs amours et leurs fantasmes. Dans le contexte de l'érotisme masculin genétien, il n'est pas surprenant que l'auteur évoque ses relations avec les autres prisonniers mais il relate celles-ci d'une manière si provocante que ces premiers romans sont censurés. Genet mène son langage érotique jusqu'à la pornographie et ce faisant, il nous procure la possibilité d'analyser l'érotisme masculin à travers son langage scandaleux. Genet sublime le corps masculin ainsi que le « phallus » qu'il considère comme un symbole viril auquel il rattache son identité criminelle.

Comme nous venons de le préciser, l'architecture de la prison impose un système de surveillance mutuelle et une stricte hiérarchie chez les prisonniers, à tel point que ces derniers en arrivent à ne faire qu'« un » avec la prison : ils font partie de l'exécution d'un système dont ils subissent les effets. Les détenus ne peuvent échapper à ce système, au contraire, ils forment un sous-monde de surveillance entre eux, qui nous indique la relation entre la structure de la prison et le système exigé par celle-ci. C'est à partir de ce point que l'architecture de la prison et l'idéologie qu'elle impose se mêlent aux actes des prisonniers comme si ces derniers se rattachaient à la prison inconsciemment. Cela nécessite inévitablement une interrogation non seulement sur le système panoptique des prisons, mais aussi sur la hiérarchie dans laquelle Genet se trouvait personnellement durant son incarcération.

Finalement, la prison se détache de sa structure concrète en se revêtant d'un aspect imaginaire et devient ainsi une source d'écriture pour Genet. C'est cet aspect qui nous permet de repérer les fantasmes de l'auteur-criminel et de percevoir la prison en tant que grande famille. Ce caractère de la prison s'avère intéressant dans le but d'établir une relation entre le crime et l'écriture et permet de voir comment la prison offre une famille imaginaire aux prisonniers et notamment à Genet, orphelin qui retrouve le sentiment d'être accepté et aimé sans préjugés uniquement en prison.

Comme il serait possible de le constater, cette multiplicité des représentations de la prison, dans les trois œuvres susmentionnées, plonge le lecteur simultanément dans le réel et l'irréel, à travers la poétique de la prison que Genet crée pour en exposer plusieurs représentations métaphoriques. C'est ainsi qu'une étude minutieuse de la création du mythe de la prison genettienne devient concevable à partir de faits réels et imaginaires dans ses récits. Nous savons que Genet s'inspire considérablement de son propre vécu et plonge donc dans l'autobiographie mais, serait-il possible de parler d'un récit proprement autobiographique puisque Genet admet qu'il ne fait que « tenter » de rédiger ses mémoires relatant la période de son incarcération ? Partant, le fait que ses récits ne sont que partiellement autobiographiques entraîne forcément une étude des parties fictives dans ses œuvres. Toutefois, parsemés de traces autobiographiques, ses œuvres ont évidemment maintes fois éveillé une curiosité concernant sa vie. Des études portant sur ses ouvrages mais aussi sur sa vie personnelle et intime ont été centres d'intérêt pour des grands critiques littéraires, dont Edmund White et Sartre. Inutile de préciser que ces études sont les ouvrages de référence pour toute recherche sur Genet, nous n'avons pas fait exception.

Dans le contexte que nous avons donc essayé de tracer plus haut, cette présente étude se propose de comprendre comment Genet rapporte son expérience carcérale en confondant fiction et autobiographie, et de trouver une réponse convaincante à la question « Qu'est-ce que la prison représente pour Genet ? ».

Dans le premier chapitre, intitulée « La Représentation de la prison chez Jean Genet », de cette étude qui sera découpée en trois parties, nous aborderons d'abord la prison en tant qu'espace réel, et révélerons les éléments structurels de la prison qui sont fondés sur le « panoptique » et ensuite, nous essaierons de démontrer comment la prison est déréalisée. Nous tenterons d'abord de montrer qu'en tant que lieu réel, la structure « panoptique » de la prison est décrite d'une façon remarquablement détaillée, d'où l'atmosphère de la clôture dominant les œuvres de Genet. Nous nous baserons, pour ce faire, essentiellement sur les travaux de Jeremy Bentham qui est le premier à avoir défini le système « panoptique » utilisé dans les prisons qu'avait fréquentées Genet. Après l'analyse du système « panoptique », nous essaierons d'expliquer comment ce système sévère de surveillance avait influencé considérablement Genet, et comment ce

moyen de correction s'était attribué un rôle éminent dans ses œuvres. Nous traiterons donc, dans un premier temps, la structure-même des prisons et ses effets sur les prisonniers, notamment sur Genet, dans une perspective plutôt sociologique. Ensuite, nous tenterons de révéler comment Genet déréalise la prison en se basant sur des faits réels qu'il arrive à subjectiver au moyen d'un langage poétique. La déréalisation de la prison se révèle dans le mysticisme de la prison où les miracles trouvent la possibilité de se produire comme s'il s'agissait de passages bibliques. L'éducation religieuse de Genet et son admiration pour les miracles et les images bibliques se reflètent clairement sur ses personnages et sur son acte criminel. Le lecteur se pose dès lors la question « pour quelle raison Genet attribue-t-il des traits sacrés propres au christianisme, à un lieu de punition où ne résident que des criminels ayant donc commis un péché? ». Cette question sera justement l'une des questions principales auxquelles nous essaierons de répondre en dévoilant les symboles religieux dont Genet s'inspire, et cela nous mènera au mysticisme de la prison dans la fondation du mythe de cet espace. Genet, non seulement sacralise la prison par des références bibliques, mais sacralise également les vols qu'il commet comme s'il établissait un lien entre le crime et les rituels religieux. A cet égard, nous tenterons de présenter la transformation de la prison, lieu de punition, en un lieu mythique à travers une transition du réel à l'irréel.

Dans le deuxième chapitre qui s'intitule « L'Hégémonie masculine dans la prison » nous nous concentrerons sur le monde de la délinquance et sur la problématique de la domination masculine qui est présente dans les œuvres de Genet d'une manière inaccoutumée. Nous tenterons, à cet égard, d'étudier essentiellement la domination virile et le régime imposé par la prison. Il est à souligner qu'un des aspects fondateurs du mythe de la prison genettienne dérive tout particulièrement des vies de ceux qui l'habitent, des détenus, et bien entendu, des désirs personnels de l'auteur concernant sa sexualité. Dans cet objectif, nous traiterons l'érotisme du corps masculin dans le cadre de l'homosexualité de l'auteur vu que ses orientations sexuelles font partie intégrante de son œuvre. Nous chercherons à montrer que la question de la virilité chez Genet est liée directement et étroitement au crime puisque c'est par le crime que les délinquants s'expriment et exécutent leur pouvoir. De ce point, s'émerge la sublimation du « phallus » qui incarne les fantasmes de Genet par rapport aux relations sexuelles et son identité criminelle. Cependant, nous nous interrogerons de même sur la problématique

de la masculinité auprès de la féminité car, Genet féminise certains personnages ou leur donne des traits féminins qui engendrent forcément l'ambiguïté de la masculinité. Nous aborderons finalement le système de la hiérarchie chez les prisonniers en analysant le sous-monde des hors-la-loi. Ce faisant, nous nous plongerons dans la contre-société que Genet crée dans son mythe de la prison qui exige un système propre aux prisonniers, et révélerons l'hégémonie masculine chez Genet.

La troisième et dernier chapitre de notre étude intitulée «La Prison : L'univers abstrait» sera consacrée à l'analyse des thèmes qui reflètent l'aspect idyllique de la prison pour Genet. Après l'analyse de la structure réelle de la prison, ainsi que de sa déréalisation, nous espérons arriver aux caractéristiques abstraites de cet espace. Premièrement, nous essaierons de trouver réponses à d'autres questions s'imposant indispensablement durant notre étude: comment la prison prend-elle la forme d'un lieu de fantasmes ? Est-ce que la raison de l'incarcération de Genet est de retrouver une source à son écriture, ou existe-t-il une diverse raison sous-jacente? En reconsidérant les fantasmes érotiques de l'auteur précédemment étudiés, nous mentionnerons ses désirs homosexuels en prison qui apparaît plutôt comme un non-lieu, un déclencheur pour ses multiples fantasmes sans pour autant être un lieu concret. Il est à souligner que ce qui intrigue dans *Miracle de la rose*, *Haute Surveillance* et *Un chant d'amour* est le fait que les prisonniers plongent dans les rêveries où ils se voient échapper à la prison mais ne font, en réalité, aucun acte pour réaliser cette fuite. De la sorte, Genet admet qu'il se plaît en prison pour la simple raison qu'il y trouve l'inspiration nécessaire pour écrire. Finalement, la prison devient un espace ouvert où les habitants jouissent puisqu'on assiste à la joie des prisonniers perdus dans leurs fantasmes sexuels et au plaisir des gardiens qui se laissent aller dans leurs actes pervers en épiant les prisonniers. Pour conclure, nous aborderons la problématique de la source d'identité de Genet qui, en effet, comprend tous les sous-thèmes de notre travail. Nous tenterons de parcourir en profondeur l'identité de Genet, en examinant les principales étapes de sa vie comme l'abandon de sa mère, son adoption et la découverte de son identité d'enfant adoptif, son premier vol à l'âge de 10 ans, son entrée dans le monde de la délinquance et ses débuts dans l'univers des lettres en prison. Nous chercherons à montrer que la problématique du « mal » chez Genet pourrait nous permettre d'établir un certain lien entre le crime et l'écriture. Outre, étant donné que Genet répète fréquemment l'affection de la famille et

de la mère comme s'il espérait les retrouver en prison, nous essaierons de dévoiler comment la prison, en tant qu'énoncé, a une toute autre signification que lieu de punition, et cela nous donnera la possibilité d'établir le lien « existentiel » entre la prison et Genet.

A la fin, du réel à l'irréel, nous verrons la transformation de la prison en un espace imaginaire, à tel point que la prison genettienne devient un « mythe » dans ses récits. La prison offre certainement multiples horizons pour Genet, et nous tenterons de prouver qu'il s'agit là d'une relation réciproque : la poétique de Genet se nourrit de la prison, et il sublime cette dernière par sa poétique. Cette modeste étude nous donnera la chance de découvrir la poétique de la prison de Genet et les « sources » qu'elle lui procura dans trois œuvres de différents genres. Nous espérons révéler la narration « unique » des mémoires de Genet en prison, à travers les « aspects » qu'il ne se garde de décrire dans tous les détails, aussi choquants soient-ils. Ce faisant, il serait finalement possible de voir comment Genet se distingue des autres auteurs incarcérés en soulignant le fait que son énonciation de la prison est véritablement réformatrice.

La méthode que nous avons adoptée pour ce travail est la méthode thématique puisque notre point de départ était justement le thème que constituait la prison pour Genet mais nous avons, pour certains chapitres, opté pour la méthode sociologique étant donné que la prison avait des liens directs avec la délinquance. Il nous a semblé que ceci nous donnerait la possibilité d'étayer la critique de Genet concernant l'idéologie de la société propriétaire et conformiste et l'idée qu'il se faisait de la « contre-société » qu'il avait créée en prison. Une approche comparative s'est aussi imposée puisque nous avons choisi de traiter un thème particulier dans des créations de genres différents pour arriver à reconstruire un « mythe ». Nous avons utilisé dans notre mémoire, quelques supports visuels pour illustrer la structure de la prison du point de vue « panoptique » et des images du film *Un chant d'amour* afin de montrer la conception de la prison telle que la concevait cet auteur « scandaleux ».

PREMIER CHAPITRE

1. LA REPRÉSENTATION DE LA PRISON CHEZ JEAN GENET

1.1. La prison en tant que lieu réel

L'emprisonnement n'a rien d'accidentel et d'anecdotique dans la vie de Jean Genet. Il a plus d'une fois été emprisonné ; ce depuis sa toute petite enfance et toujours pour des périodes considérablement longues. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ces longues incarcérations aient incité l'auteur à parler de ces expériences en transformant le lieu concret qu'est la prison de ses mémoires en l'univers imaginaire de ses œuvres. Ce qui est par contre surprenant, c'est le style sans pareil qu'il utilise pour redonner vie à des personnes qui ont marqué son existence, pour décrire des espaces qui ont conditionné ses perceptions, pour réécrire entre réel et fictif des faits qui l'ont marqué.

Comme l'incarcération n'est pas un thème contingent dans la plupart des œuvres de Genet ; il serait possible de dire que les histoires qu'il récite portent des traces de ses expériences personnelles relatives à la prison. En outre, la première fois que Genet commence à écrire, c'est en prison, et ce rapport, entre l'écriture et l'incarcération de Genet, est bien évident chez les personnages qu'il crée. Le fait que ses personnages portent des traits de l'homosexualité tout comme Genet n'a rien d'aléatoire. Nous savons que l'auteur lui-même s'est toujours défini en tant qu'homosexuel. Inspiré par la prison, Genet crée des histoires et des personnages ayant de forts liens avec cet espace, mais en développant sa propre stylistique, il se distingue des écrivains qui ont été comme lui emprisonnés. Il ne décrit pas l'homosexualité parce qu'il l'est, il crée un lien direct entre la sexualité et le langage et il rattache l'incarcération à l'écriture (Stephens 2009 : 12) :

« Jamais, depuis Sade, les relations immédiates de l'écrivain et de l'internement n'ont été plus flagrantes, plus nécessaires. Si Villon se réfère surtout au défi social, (...) Sade à la volonté de détruire par l'écriture, Wilde au besoin de pénétrer au paradis des éphèbes, Verlaine à l'utilité d'être confisqué pour perdurer, ils soutiennent avec leurs cachots des rapports qui sont loin d'être également univoques, précis et convaincants; Genet, qui égale Sade sur ce plan, contient en lui les motivations variées de tous les autres, mieux, il les exalte, parfois jusqu'à l'incandescence. » (D'Eaubonne 1970 : 198)

La manière dont Sade, Villon, Verlaine et Wilde ont abordé leur propre incarcération est certes différente de celle de Genet : Genet exalte la prison elle-même parce que pour lui, la prison est « consubstantielle à l'écriture » (El Basri 1999 : 10) alors que ce n'est pas le cas pour ces dits-écrivains. Ces derniers récitent le temps qu'ils ont passé en prison, mais leur motivation pour écrire n'est point l'écriture, en tant que telle, de la prison. La prison n'est pour eux qu'un arrière-plan alors que pour Genet, elle est décrite comme un personnage principal. Tout comme d'Eaubonne, nous pourrions ainsi dire que l'importance et le rattachement que manifeste Genet au sujet de la prison sont plus vigoureux que ceux qu'expriment d'autres écrivains à ce même sujet. C'est parce que la motivation de Genet est l'inspiration qu'il découvre en prison. Afin d'analyser comment Genet a été inspiré par la prison, nous allons d'abord nous pencher sur la structure réelle de celle-ci qui fait partie intégrante de la thématique de l'incarcération.

1.1.1. La structure de la prison dans les œuvres de Genet

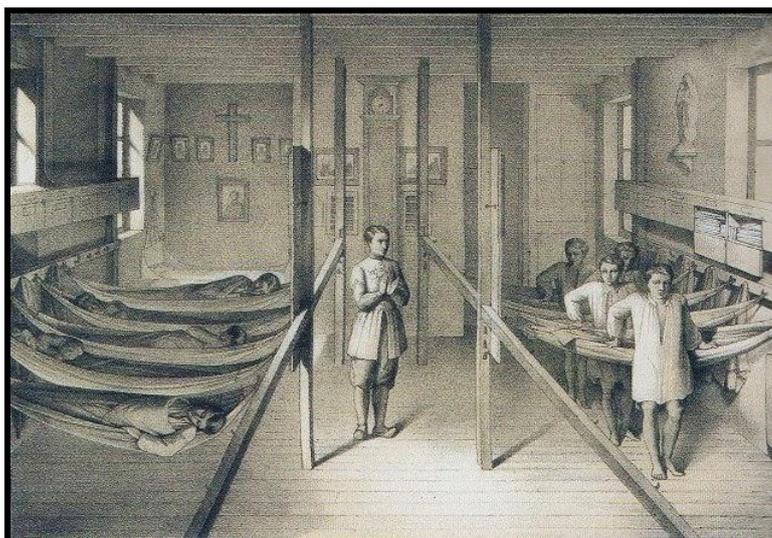
Nous entendons, par la structure, l'architecture de la prison qui joue un rôle important dans les œuvres de Genet. Selon Aïcha El Basri, Genet attribue, dans les mémoires qu'il évoque, certains traits à la prison. Il s'agit des trois dimensions suivantes :

1. Le lieu vécu où Genet fut réellement incarcéré- la prison de la Santé et la prison des Tourelles - lors de la rédaction des romans *Miracle de la Rose* et *Notre Dame des Fleurs*
2. Le lieu fictif d'où s'énonce la voix du narrateur Jean - la prison de Fontevrault.
3. Le lieu remémoré- la colonie de Mettray- qui n'est autre que l'amalgame du réel et du fictif. (El Basri 1999 : 145)

Alors que Genet rédigeait son roman *Miracle de la rose* dans la prison de Fresnes et celle de Santé en 1943, il se réfère plusieurs fois aux structures des prisons qui lui permettent d'établir son monde imaginaire. Cependant, ce dernier lieu remémoré est le lieu le plus difficile où il serait possible de distinguer le réel et la fiction. Son roman *Miracle de la rose* est certes défini comme un récit autobiographique. Dans ce roman, Genet évoque, par le biais de multiples retours en arrière, certains moments qu'il a vécus dans les prisons Fontevrault et la Santé, ses amants Bulkaen et Divers, et la maison de correction Mettray. Il a écrit son roman dans la prison de la Santé, Prison des Tourelles en 1943. A Fontevrault, il existe un prisonnier « Harcamone », un condamné à

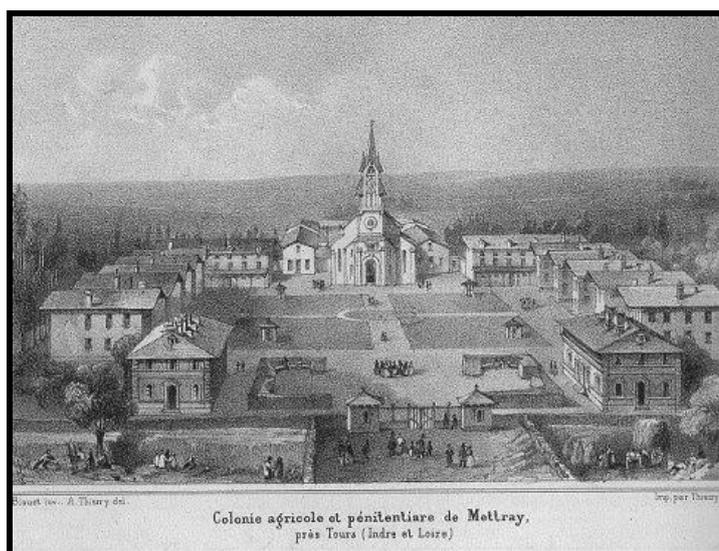
mort, qui est le centre de l'histoire, à savoir « le miracle ». Genet raconte ses souvenirs de Mettray et de Fontevralt, où il a rencontré ses amours Villeroy, Divers et Bulkaen et relate la vie brutale en prison. L'histoire de son roman est basée sur les relations entre des prisonniers et Genet et finit par la réminiscence des morts de Harcamone, Bulkaen et Maurice Pilorge, l'assassin connu de son époque. Le témoignage de Genet sur la vie en prison et les diverses structures de celle-ci, l'amour entre les prisonniers, leurs fantasmes qui sont à la fois fictifs et réels, construisent le mythe de la prison qui est vulgaire mais en même temps poétique. Toutefois, à travers ses personnages, Genet recrée des moments fictifs pour exprimer différents aspects de son récit. A part ces aspects fictifs, nous pourrions constater que ce qui ne change aucunement dans ses récits, c'est justement la structure architecturale de la prison qui est le centre de son univers carcéral.

Il est possible de comprendre la structure de Mettray à l'instar de la description de Genet : « *Dans le dortoir, à Mettray, mon hamac était près de la fenêtre. Je voyais la chapelle, sous la lune et les étoiles, le Grand Carré, et les petites maisonnettes des dix familles. Cinq forment l'un des côtés du carré en face des cinq autres formant l'autre côté, la chapelle en marque le troisième et, devant elle, s'écoule, jusqu'à la route de Tours, l'allée des marronniers.* » (Genet 1988 : 107)



Le coucher à la colonie de Mettray

Nous pourrions constater que de l'endroit où il est, Genet peut observer toute la colonie pénitentiaire grâce à la structure même de la prison. La chapelle qui s'étend au milieu de la colonie pénitentiaire est visible de tous les côtés, et c'est à travers cette chapelle qu'on effectue un système de surveillance. Cela nous montre que Genet préfère créer l'effet réel de la prison pour insister sur le système de surveillance réalisé par une tour et également par la structure carrée de la prison. En effet, le système de surveillance à Mettray et sa construction sont bien définis dans *Surveiller et Punir : La Naissance de Prison* de Foucault. Ayant effectué de nombreuses recherches sur l'institution carcérale, Foucault en retrace l'histoire dans cet ouvrage. Il décrit la Colonie de Mettray comme « le modèle où se concentrent toutes les technologies coercitives du comportement » « les chefs et les sous-chefs à Mettray ont à fabriquer des corps à la fois dociles et capables (...). Dressage qui s'accompagne d'une observation permanente, les chefs et les contre maîtres ont à vivre au plus près des colons (...) (Foucault 1975 : 300-302) »

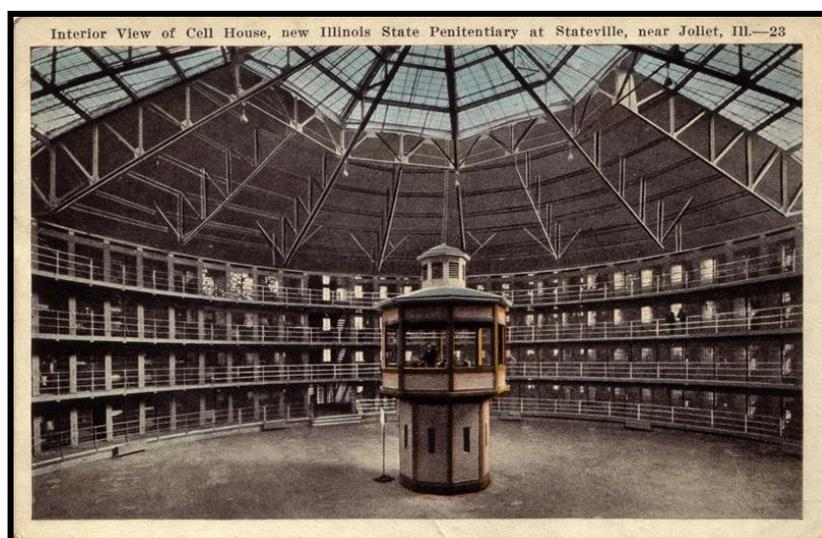


Colonie agricole et pénitentiaire de Mettray

Ici, le modèle de la prison dont Foucault parle est bien celui du panoptique, qui pourrait être défini par la surveillance à partir d'une tour au milieu de la prison. C'est donc à travers la chapelle que le système panoptique est établi à Mettray. Nous pourrions ainsi dire que la soumission à la surveillance par le système panoptique¹ nous montre la

¹ Le panoptique est un type d'architecture carcérale imaginée par le philosophe utilitariste Samuel Bentham et son frère, Jérémie Bentham, à la fin du XVIII^e siècle. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un gardien, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des

structure réelle de la prison, qui est évidemment, le centre du mythe de la prison genétienne.



Vue intérieure du pénitencier Illinois State à Stateville

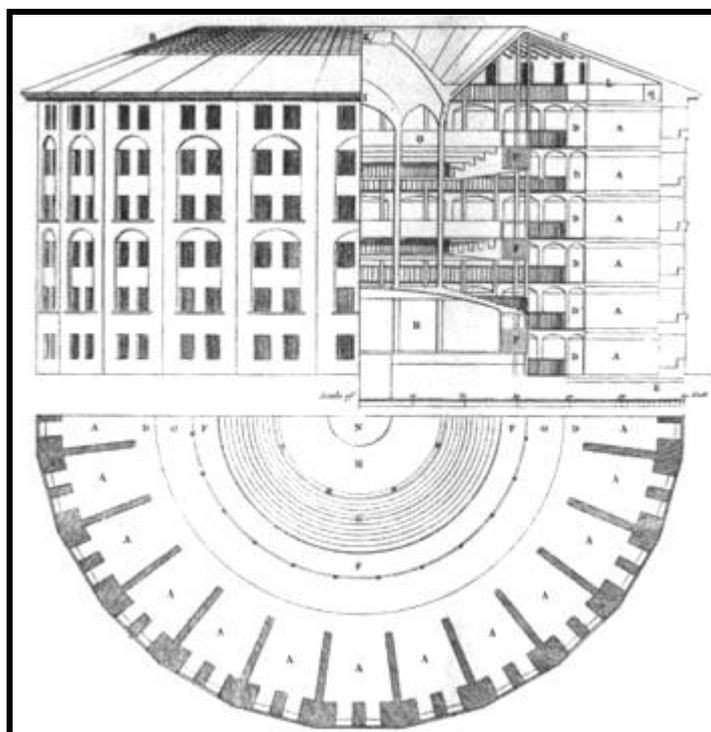
1.1.2. Le système panoptique de Bentham

Il n'y a aucun doute que Genet, après avoir fréquenté plusieurs types de prisons depuis son adolescence, avait bien connu et adopté le système de la surveillance dans les prisons. Dans *Haute Surveillance*, *Miracle de la rose* et *Un Chant d'Amour*, nous constatons que les cellules de détenus sont surveillées par des gardiens et par les autres prisonniers du fait de la construction de la prison. Cette construction est basée sur le modèle du Panoptique qui apparaît fréquemment avec le thème de la surveillance dans les œuvres de Genet, notamment dans celles mentionnées ci-dessus. En vue de révéler comment Genet a élaboré son mythe de la prison en se reportant à ce thème, nous nous référerons à la définition du Panoptique de Jeremy Bentham² faite dans *The Works of Jeremy Bentham*.

cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci puissent savoir s'ils sont observés. Ce dispositif devait ainsi créer un « sentiment d'omniscience invisible » chez les détenus. <http://www.amispatrimoinerenais.org/arga10/wp-content/uploads/2011/02/Le-plan-panoptique-du-b%C3%A2timent.pdf>

² Jeremy Bentham (1748-1832) est un philosophe, juriconsulte et réformateur britannique.

Bentham propose simplement que pour une incarcération idéale, le détenu devrait être surveillé à chaque moment et qu'en même temps, il devrait se considérer lui-même en tant que surveillant (Bentham 1843 : 40). Ensuite il explique la construction de cet établissement où il serait possible d'exécuter son plan : le bâtiment devrait être circulaire et les cellules seraient construites comme si elles s'allongeaient du centre vers la circonférence. Ces cellules devraient être séparées les unes des autres afin d'empêcher toute sorte de contact entre les prisonniers. Tout comme la chapelle à Mettray qui se trouve au centre du pénitencier, le bâtiment de l'inspecteur devrait être situé au centre et il devrait y avoir un espace libre pour effectuer la surveillance (Bentham 1843 : 40).



Le panopticon de Jeremy Bentham dessiné par Willey Reveley, 1791

Bentham maintient que « *dans tous les établissements où, dans les limites d'un espace qui n'est pas trop étendu, il faut maintenir sous surveillance un certain nombre de personnes* » (Bentham 1843 : 177). Par sa définition, nous pourrions dire que la prison est considérée comme un lieu pratique où multiples fonctions de son système peuvent être exercées par des détenus et des gardiens. Foucault résume ce système ainsi dans son œuvre précédemment citée :

« Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. » (Foucault 1975 : 201-202)

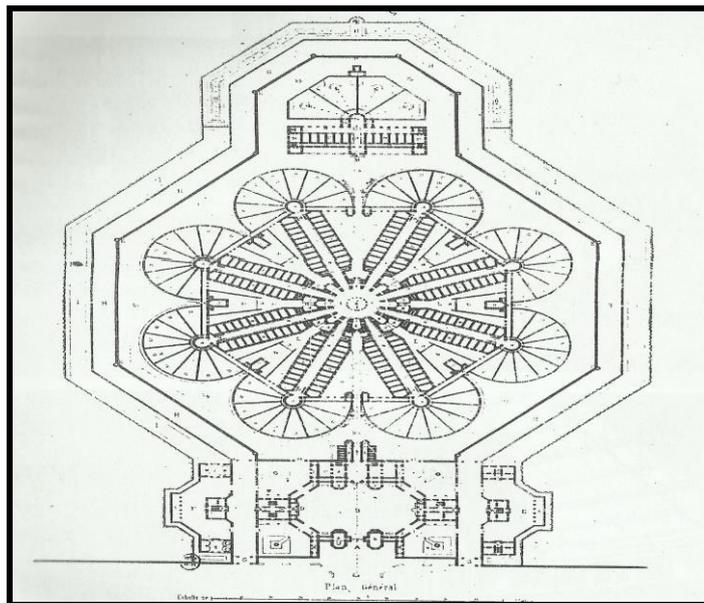
Selon cette définition, une tour centrale suffirait pour surveiller tous les captifs, par ailleurs, ce système serait également applicable dans les hôpitaux ou écoles. C'est grâce au système panoptique que la surveillance peut être effectuée facilement, d'où sa forme hexagonale qui permet un contrôle automatique absolu.



Prison de la Petite Roquette

Dans son œuvre *Surveiller et Punir*, Foucault fait une analyse de l'évolution des prisons en nous révélant que les projets, les politiques et les constructions de prisons ne correspondent pas toujours aux pratiques. Dans le chapitre « Le Panoptisme », l'auteur explique le système panoptique :

« Le Panopticon de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. » (Foucault 1975 : 207)



Projet de la prison cellulaire pour 585 condamnés

Étant une figure architecturale, le panopticon est basé sur une forme d'anneau, et tout au centre de cet anneau, il doit y avoir une tour qui laisse passer la lumière à travers ses fenêtres. Sur ce, nous pouvons conclure que les détenus seront visibles sans cesse aux autres et à tous les gardiens dans une position forcée de surveiller et d'être surveillé. C'est un système qui est fondé sur la mise-en-abyme de la surveillance :

« De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. » (Foucault 1975 : 203)

Ainsi, comme il est cité ci-dessus, l'effet du Panoptique se résulte en un état forcé de participation à ce système. Celui qui y participe prend le pouvoir automatiquement, d'où vient la perfection de ce système. Dans sa pièce de théâtre *Haute Surveillance*, dont le titre renvoie déjà au système de surveillance en prison, Genet met en évidence ce système à travers les personnages Yeux-Verts, Lefranc et Maurice. Ce sont des prisonniers qui sont détenus dans une même cellule et sont obligés de se surveiller chacun, comme le Panoptique l'exige. Yeux-Verts, vingt-deux ans, pieds enchaînés, assassin attendant son exécution, Lefranc, vingt-trois ans, voleur bien instruit et

Maurice, dix-sept ans, délinquant sans importance, les personnages de Genet cherchent à trouver leur liberté dans l'incarcération sous ce système sévère de surveillance. L'histoire est centrée sur le jeu de pouvoir entre ces trois prisonniers, Maurice désirant remplacer Lefranc, et ce dernier désirant remplacer Yeux-Verts. Comme Maurice et Lefranc sont arrêtés pour des délits mineurs, ils sont en bas de l'hierarchie de la prison, Yeux-Verts le plus puissant entre eux, se trouve en haut de ces deux. L'histoire de la pièce expose donc le conflit et la surveillance entre ces trois prisonniers, qui se termine par Lefranc tuant Maurice, et Yeux-Verts ne faisant rien pour sauver les deux. Ce système de surveillance que nous pourrions constater dans *Haute Surveillance* engendre une certaine hiérarchie qui se présente dans toutes les prisons.

Le gardien dans *Haute Surveillance* est inclus dans cette hiérarchie en surveillant les prisonniers, et les prisonniers se surveillent entre eux et surveillent également le gardien. Selon le rapport de surveillance entre les détenus et le gardien dans *Haute Surveillance*, nous pouvons dire qu'« *on est totalement vu, sans jamais voir ; (...) on voit tout, sans être jamais vu.* » (Foucault 1975 : 203) Les prisonniers n'ont pas d'autre chance d'être observés comme les gardiens sont obligés de les surveiller, tout en étant eux aussi surveillés par des prisonniers. Autrement dit, « *ce panoptique, subtilement arrangé pour qu'un surveillant puisse observer, d'un coup d'œil, tant d'individus différents permet aussi à tout le monde de venir surveiller le moindre surveillant.* » (Foucault 1975 : 209) Bref, nous pourrions dire qu'il n'y a pas de possibilité de ne pas prendre part à ce système.

1.1.3. La fonction de la prison chez Genet

Depuis que les prisons, les maisons de correction, les asiles ou bien les colonies pénitentiaires ont existé, il y a toujours eu la question de correction. La question était de savoir comment définir la fonction des institutions de correction et les méthodes du pouvoir disciplinaire qui sont exercés dans ces établissements et s'il était possible de dire que les méthodes sont bien efficaces. Selon les recherches que Foucault a effectuées, les prisons sont bien loin d'être disciplinaires : « *Les prisons ne diminuent pas le taux de criminalité : on peut bien les étendre, les multiplier ou les transformer, la quantité de crimes et de criminels reste stable ou, pis encore, augmente.* » (Foucault

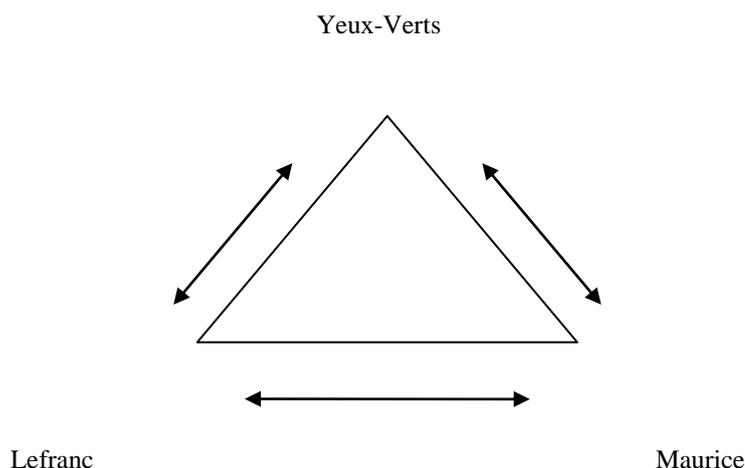
1975 : 269) Il résulte de ces recherches de Foucault que le taux de criminalité n'avait pas diminué :

« On évalue en France à environ 108 mille le chiffre d'individus qui sont en état d'hostilité flagrante avec la société. Les moyens de répression dont on dispose, sont : l'échafaud, le carcan, 3 bagnes, 19 maisons centrales, 86 maisons de justice, 362 maisons d'arrêt, 2800 prisons de canton, 2238 chambres de sûreté dans les postes de gendarmerie. Malgré cette série de moyens, le vice conserve son audace. Le nombre des crimes ne diminue pas ; ... le nombre des récidives augmente plutôt qu'il ne décroît. » (Foucault 1975 : 270)

D'après ces recherches, il est évident que le grand nombre de maisons de correction ne réussit pas à la réhabilitation des criminels. Nous remarquons que les personnages de Genet aussi fréquentent les prisons depuis les pénitenciers où ils se sont rencontrés. Comme Genet lui-même, les personnages Bulkaen et Divers, qui sont des personnages réels aussi, ont beaucoup été emprisonnés. Cela nous indique qu'une fois emprisonné, le délinquant ne s'arrête pas de commettre d'autres crimes et que les prisons ne sont pas toujours capables de réhabiliter les détenus.

A travers les textes de Genet, il est possible de voir que la prison a entièrement une autre fonction que celle d'être un lieu de correction. Genet crée une sorte de mythe de la prison de telle sorte que la prison devient un espace fictif. Cependant, le point de départ de son mythe est d'abord la construction réelle de la prison. Elle est plutôt un espace réellement vécu par le corps où les prisonniers réalisent la surveillance.

Dans *Haute Surveillance*, Genet décrit bien le système de gardiennage des prisonniers à travers les dialogues de ces trois personnages : Yeux-Verts, Maurice et Lefranc. Selon Jeanette L. Savona, Yeux-Verts est « *responsable de surveillance* » (Savona 1983 :30) et il renforce la discipline sur ces compagnons de cellule. Quand il exerce son pouvoir sur Lefranc et Maurice, les deux surveillent également l'un et l'autre, ce qui se résulte en un type de surveillance mutuelle. Cela pourrait nous indiquer un système de contrôle qui est triangulaire :



En fait, il s'agit là d'un cercle vicieux auquel on ne peut échapper et auquel Genet rattache l'effet que produit la prison dans les attitudes des prisonniers. L'impasse de la prison est reflétée par les mouvements circulaires et continuels des prisonniers. C'est comme si le personnage devenait une partie de la prison : « *Je suis la forteresse ! Dans mes cellules, je garde les costauds, des voyous, des soldats, des pillards !* » (Genet 1968 : 200), dit Yeux-Verts en s'unissant à la prison. La structure de la prison est de même omniprésente dans *Miracle de la rose* qui a un rôle récurrent dans le récit. Étant donné que *Miracle de la rose* est un roman autobiographique, Genet relate ses souvenirs remontant à son séjour au pénitencier Mettray et à la prison Fontevault. Le récit commence par son arrivée à Fontevault et dès qu'il met les pas dans cette prison qui était jadis une abbaye, Genet est assez impressionné par sa structure qu'il trouve mystique :

« C'est elle qui m'a donné la plus forte impression de détresse et de désolation, et je sais que les détenus qui ont connu d'autres prisons ont éprouvé, à l'entendre nommer même, une émotion, une souffrance, comparables aux miennes. Je ne chercherai pas à démêler l'essence de sa puissance sur nous : qu'elle la tienne de son passé, de ses abbesses filles de France, de son aspect, de ses murs, de son lierre, du passage des bagnards partant pour Cayenne, des détenus plus méchants qu'ailleurs, de son nom, il n'importe, mais à toutes ces raisons, pour moi s'ajoute cette autre raison qu'elle fut, lors de mon séjour à la Colonie de Mettray, le sanctuaire vers quoi montaient les rêves de notre enfance. » (Genet 1988 : 9)

Ce sentiment de « désolation » que Genet ressent vient du passé mystique de la prison. Il ressent une émotion incomparable qu'il a éprouvée dans les autres prisons. Les émotions profondes que l'auteur ressent proviennent du passé d'abbaye de Mettray. En

conséquence, le fait que l'abbaye de Fontevault ait été transformée en prison incite Genet à construire son récit à Fontevault où un miracle serait possible, comme celui du prisonnier Harcamone qui est condamné à mort et qui est le plus haut placé du système hiérarchique de l'univers de la délinquance. Genet rêve de lui en l'imaginant échapper de sa cellule en traversant les murs et ceci comme une histoire fantastique. On peut également constater que dans *Un Chant d'Amour*, la prison sert de lieu de fantasmes où les prisonniers peuvent jouir et où le gardien peut tout surveiller. Jean Genet a conçu ce film en concertation avec Nico Papatakis en 1944, producteur et réalisateur français. Le film représente la banalité de la vie en prison, les fantasmes sexuels des prisonniers et le gardien, et le cercle-vicieux de tous les actes des détenus. Les deux amants dans le film, un prisonnier âgé et jeune, arrivent à communiquer grâce à un trou percé dans le mur de leurs cellules qui les sépare. Avec la complicité silencieuse du gardien qui les observe par le judas, ils vont établir un contact amoureux et érotique en utilisant divers objets tels qu'une cigarette et une paille. En les observant, les actes du gardien deviennent progressivement agressifs au point qu'il menace le prisonnier âgé. Cependant, tous les détenus sont déjà plongés dans leurs rêveries, en fuyant la prison, justement pour retourner à la réalité: tous les actes commencent à se répéter à la fin du film comme si le temps s'était arrêté. Cependant, ce qui distingue *Haute Surveillance* d'*Un Chant d'Amour* et de *Miracle de la rose*, c'est le fait que les personnages acceptent le système panoptique et ses conséquences ; la conscience d'être surveillé est bien plus présente que dans les autres œuvres.

1.2. La prison entre Mythe et Réalité

Dans la plupart de ses récits, comme *Miracle de la rose*, *Notre-Dame des Fleurs* et *Journal d'un voleur*, Genet se remémore notamment les jours qu'il a passés en prison. Comme nous avons tenté de le montrer dans les chapitres précédents, la prison est définie en tant que lieu réellement vécu par le corps. Parmi les personnages à grande diversité, des voyous, des délinquants, et des prostitués emprisonnés, le personnage principal de ces histoires est Genet en personne. Nous pourrions ainsi constater que l'identité de l'auteur et celle du personnage principal sont identiques. D'après la définition qu'en fait Philippe Lejeune, spécialiste du genre autobiographique, l'autobiographie est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa*

propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune 1975 : 14) Lejeune précise également des critères qu'un récit doit remplir : le récit doit être en forme de prose et le sujet traité doit être tiré d'une vie individuelle ou de l'histoire d'une personnalité, l'identité de l'auteur doit être la même que celle du narrateur, dont le nom renvoie à une personne réelle, et le narrateur doit raconter un récit rétrospectif. (Lejeune 1975 : 14)

Dès le début de son roman *Miracle de la rose*, Genet construit un pacte avec son lecteur annonçant le développement de son histoire : « *Je vais tenter d'écrire ce que me fut Harcamone et, à travers lui, ce que me furent Divers, et Bulkaen surtout que j'aime encore et qui m'indique finalement mon destin.* » (Genet 1988 : 20) L'auteur dit explicitement qu'il va essayer de construire son récit à partir de ses souvenirs, comme s'il vivait ces moments dans le présent. Comme cela ne serait possible, l'auteur avoue par la suite qu'il pourrait écrire des parties fictives dans son récit afin de garder son style littéraire : « *Voilà donc le ton que je prendrai pour parler de Mettray, d'Harcamone et de la Centrale. Rien ne m'empêchera, ni l'attention aiguë ni le désir d'être exact, d'écrire des mots qui chantent.* » (Genet 1988 : 234) Sur ce, il serait possible de dire que l'histoire que raconte Genet ne représente pas à chaque moment les faits réels et qu'il pourrait y avoir des moments fictifs. Par ailleurs, la prison porte aussi un autre sens que d'être un simple espace clos pour les détenus, elle devient également un endroit fictif dans le mythe de la prison genettienne. Nous allons voir en quels points la prison réelle devient un lieu fictif, ainsi que ses fonctions dans la déréalisation des faits réels.

1.2.1. La transfiguration du réel par la fiction

Dans l'autobiographie, afin de créer une histoire authentique et de renforcer sa singularité, l'auteur précise que son récit est basé sur des faits réels. Cependant, il peut également créer des moments fictifs explicitement ou implicitement. Il est possible que l'auteur, dans le but de compléter les parties manquantes de son histoire, puisse proposer des hypothèses relatives au passé ou au présent dans son récit. Néanmoins, il peut ajouter des moments fictifs dont il n'a pas été lui-même témoin. Afin de créer son mythe de la prison, Genet commence par la construction réelle de la prison en tant que

lieu réel, ensuite, il déréalise les faits réels pour sublimer la prison en s'éloignant du pacte autobiographique qu'il a d'abord établi avec le lecteur. Tout comme dans *Miracle de la rose*, avant l'exécution du prisonnier Harcamone, la voix de Genet, celle du narrateur et du personnage principal de son récit autobiographique, deviennent celle d'un narrateur omniscient. Il nous décrit la cellule d'Harcamone et raconte les préparations pour l'exécution qui, normalement, seraient irréalisables de sa propre cellule.

« Cette cellule était vraiment spéciale. A peine Harcamone fut-il entré qu'un gardien suivi d'un auxiliaire portant des draps, des couvertures, une chemise de toile raide, une serviette, une paire de chaussures, une veste et un pantalon de bure, arrivait à son tour. Harcamone s'assit sur le lit et un gardien commença à le dévêtir de son costume civil qu'on lui avait permis de mettre pour l'audience. » (Genet 1988 : 400)

Nous voyons que le récit personnel de Genet est entrecoupé par l'évocation de l'histoire d'Harcamone, qui est, elle, fictive. Les histoires des autres personnages dans l'œuvre de Genet sont parfois évoquées afin de compléter le récit de la prison dans sa totalité. Par ailleurs, le lecteur ne peut plus savoir que ce sont des histoires réelles, car la vérité racontée ne peut être vue par l'auteur lui-même. Ce faisant, ici, Genet, sans besoin de se justifier, parfois, déréalise les faits de son récit personnel, en créant des moments imaginaires dans la prison. Par ailleurs, comme l'indique Lejeune, il est impossible de raconter toute sa vie parce que l'autobiographie doit manifester *l'unité profonde d'une vie* et également un *sens* tout en obéissant aux pactes qu'exige l'autobiographie (Lejeune 2004 : 15).

Vers la fin de son récit, dans *Miracle de la rose*, l'auteur retourne à nouveau à l'histoire d'Harcamone en créant l'histoire de la fuite imaginaire du condamné. Genet révèle cette fuite comme un *miracle*, (Genet 1988 : 454) d'où le titre du roman. Dans ce chapitre, Harcamone échappe à ses chaînes et ensuite traverse les murs de sa cellule :

« Il passa à travers la porte d'abord, accompagné par une musique telle que les fibres du bois furent déchirées sans douleur, ensuite il traversa exactement le gâfe endormi. En passant la porte, il laissait derrière elle ses vêtements, et son bras tatoué déposa sur le bras du gardien la flèche qui, sur son bras, traversait un cœur. Enfin, il se trouva dans un corridor, éclairé plus doucement que la cellule. » (Genet 1988 : 354)

Ici, Genet décrit l'évasion d'Harcamone, qui s'identifie à la rose dans le titre de l'œuvre, comme un miracle étant donné que celui-ci peut traverser la porte de sa cellule comme un fantôme. Non seulement le narrateur ne peut être témoin de ce moment de fuite, l'histoire racontée est absolument fictive. Il est possible de voir à travers cet extrait, comme l'avoue d'ailleurs Genet, que la dimension autobiographique de ses œuvres n'est pas le seul moyen permettant d'établir l'imaginaire de la prison, et de ce fait, il faut passer au-delà de la vérité : « *Ne criez pas à l'invraisemblance. (...) La vérité n'est pas mon fait. Mais « il faut mentir pour être vrai ». Et même aller au-delà. De quelle vérité veux-je parler ? S'il est bien vrai que je suis un prisonnier, qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu* ». (Genet 1984 : 244) Selon Genet, le fait qu'il y ait un jeu dans le récit raconté, nous permet de dire que « entre le vécu et le fictif », il existe un espace imaginaire qui permet à l'auteur de créer un récit propre à son univers de la prison. Bien que les parties fictives dans son œuvre posent des problèmes pour les pactes autobiographiques, le but de l'auteur est d'établir sans arrêt sa propre prison imaginaire.

1.2.2. La prison réelle subjectivée

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé de rendre clair, en premier lieu, les faits réels qui ont influencé Genet lors de la création du mythe de la prison. Deuxièmement, nous avons distingué certaines ruptures avec la réalité dans le récit auquel Genet avait ajouté des parties fictives et imaginaires, comme le suggère l'appellation de « mythe ». Cependant, l'expérience carcérale de Genet ne se constitue pas seulement de faits architecturaux et de moments fictifs qu'il introduit dans son récit afin de l'embellir. Vu que c'est l'incarcération qui pousse Genet à écrire au départ, il y a aussi un aspect plus personnel et subjectif de la prison dans l'écriture de Genet.

La rencontre avec le vol et ainsi l'expérience carcérale de Genet commence dès son enfance : il commet son premier vol à l'âge de 10 ans, et ceci est considéré comme l'acte fondateur de la mythologie de Genet selon Sartre. C'est justement après que Genet commence à fréquenter les prisons : il est envoyé au pénitencier de Mettray à 15 ans, et après sa sortie de la Colonie, Genet passe une vie assez vagabonde, en faisant son retour aux prisons de Fresnes, Santé et Fontevault, lesquelles il avait visitées entre

les années 1937 et 1944. Non pas par hasard, c'est bien dans une cellule que Genet commence à écrire :

« Je crois que j'avais entre vingt-neuf et trente ans. J'étais en prison. Donc, c'était en 39, 1939. J'étais seul au cachot, en cellule enfin. (...) Et puis, j'ai envoyé une carte de Noël à une amie allemande qui était en Tchécoslovaquie. (...) Et au lieu de parler de la fête de Noël, j'avais parlé du grenu de la carte postale, et de la neige que ça évoquait. J'ai commencé à écrire à partir de là. Je crois que c'est le déclic. C'est le déclic enregistrable. » (Genet 2010 : 120)

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Genet rattache l'incarcération à l'écriture et pour lui, « *la prison est consubstantielle à l'écriture* »³. Ici, nous voyons que la première fois que Genet commence à écrire est lorsqu'il est en prison et qu'il est intéressé par la poétique des objets, et non pas par leur matière. Ainsi, l'action de prendre "conscience de l'écriture" (El Basri 1999 : 49) commence par le déclic qui a poussé Genet à écrire dans la prison. En outre, le désir d'écrire va bientôt varier en écriture plus personnelle qui aura lieu toujours en prison: dans une cellule où les détenus portent leurs tenues "de ville", on oblige Genet, par erreur, à mettre le costume des condamnés, et à cause de cela, on le méprise. Un jour, un détenu écrit des poèmes à sa sœur, et Genet décide qu'il peut en faire mieux: « *A la fin agacé, je déclarai que je serai capable d'en faire autant. Ils me mirent au défi et j'écrivis le Condamné à Mort.* » (Sartre 1952 : 475) Commençant donc avec le genre poétique en écrivant *Condamné à Mort*, Genet oscille entre le roman, la poésie et le théâtre, sur lesquels il va se pencher pendant et après son incarcération. Aïcha El Basri insiste sur le fait que l'écriture de Genet est basée sur une écriture imaginaire de la prison réelle. Autrement dit, la prison réelle s'ouvre sur une prison imaginaire (El Basri 1999 : 51). Ce n'est pas un lieu simple de production, ou bien un motif pour écrire, l'importance c'est d'écrire la poésie de la prison et les aventures qu'il y a vécues. Le lieu est une source de production et aussi un amalgame du réel et de la fiction. Sur ce, il est des fois difficile de préciser les parties fictives et réelles du récit de Genet.

Il reste toujours problématique de désigner quels ouvrages Genet avait écrits en prison, alors qu'il admet : *je n'ai plus écrit de livres après ma sortie de prison, sauf le Journal du voleur* (El Basri 1999 : 27). Il affirme dans presque tous les entretiens qu'il a faits,

³ Voir Chapitre I, page 9 de cette étude

qu'il a écrit tous ses livres lors de son internement et après sa délivrance, Genet continue à écrire mais uniquement pour le théâtre : *Haute Surveillance* est le produit de cette période. Par ailleurs, Genet affirme qu'il a passé de longues années en prison, mais effectivement, il exagère la durée de sa détention, car la prison imaginaire de Genet, qui se trouve plutôt dans ses œuvres autobiographiques, est une *fable où mythe et réalité forment une sorte d'anneau de Moebius : l'un n'a de cesse de se retourner en l'autre* (El Basri 1999 : 28). Le ruban de Möbius ne possède qu'une seule face contrairement à un ruban classique qui en possède deux, comme cela, quand on commence à faire un tour sur la surface de ce ruban, on arrive à retourner au point de départ. La structure de ce ruban est similaire au récit de Genet : on commence par les événements réels et on parvient à la fiction, ou vice-versa. Nous constatons ainsi que la prison est bien subjectivée et a bien la fonction d'une fable dans les œuvres de Genet afin que son univers carcéral soit construit sur des faits réels et, en même temps, imaginaires de sa vie. C'est ainsi que la prison genettienne porte double faces : réelle et imaginaire. Il convient donc de dire que la prison que Genet établit est une source d'inspiration car il ne commence qu'à écrire en prison, il est influencé et son imagination est nourrie par les histoires de la prison.

1.2.3. L'évocation des mouvements circulaires

Nous avons mentionné plus haut les diverses dimensions de la prison genettienne définies par Aïcha El Basri : celle-ci était présente en tant que lieu réel comme fictif mais il est à souligner que cette prison dispose également d'un aspect autre que sa structure. En effet, Genet construit son univers carcéral autour de faits réels auquel il donne des significations abstraites. L'un de ces éléments est le mouvement circulaire des prisonniers dans les trois œuvres de Genet, décrits soit par écrit dans les récits ou visuellement dans le film, qu'ils font en prison. Ce sont des actes continus ou répétitifs, comme la danse d'un détenu qui tourne autour de lui, ou bien la marche incessante d'un gardien tout au long des corridors de la prison. Pour mieux comprendre la signification de ce mouvement, il serait utile d'examiner le film *Un Chant d'Amour*. Le mouvement circulaire est bien manifeste dans ce film à travers les circularités et la continuité des événements. Le film commence par la séquence où le gardien fait des tours dans le

jardin, en regardant la fenêtre de deux détenus. L'un des détenus jette un bouquet de fleurs en le balançant avec une courte ficelle et l'autre essaie sans cesse de l'attraper.



Les scènes de fleurs jetées dans *Un chant d'amour*

Cela nous montre que cette scène est en fait répétitive et que Genet décèle déjà par sa description, son expérience carcérale : « *en cellule, les gestes peuvent se faire sur une extrême lenteur. Entre chacun d'eux, on peut s'arrêter [...] On est fort d'être lent. Chaque geste s'infléchit selon une courbe grave, on hésite, on choisit. Voilà de quoi est fait le luxe de la vie en cellule* » (Genet 1988 : 204). Il paraît évident que les scènes de la danse et de la masturbation dans *Un Chant d'Amour* nous suggèrent une répétition des mouvements que les prisonniers pratiquent sans cesse et chaque jour (Giles 1991 : 60). Comme on est maître du temps dans la cellule, tout est récurrent, l'effet du temps est

un cercle-vicieux, et ainsi, rien ne change dans la prison. Genet confirme la reprise d'une même action qu'il a reconnue en prison :

« Je ne fus frappé d'étonnement quand je découvris les habitudes des prisonniers, ces habitudes qui font d'eux des hommes en marge des vivants : couper par la longueur des allumettes, fabriquer des briquets, tirer à dix sur un clope, tourner en rond dans la cellule. » (El Basri 1999 :47)

Tout comme le prisonnier qui danse autour de lui-même dans sa cellule dans *Un Chant d'amour*, Genet affirme que ceci est bien une habitude des prisonniers. Il y existe des répétitions quant à l'usage des objets et à l'instar de mouvements circulaires du prisonnier dans ce film mentionné, et de ceux du personnage Yeux-Verts dans *Haute Surveillance*, nous pouvons affirmer que les mouvements des personnages se nourrissent de la structure circulaire de la prison. Cela nous indique que cet événement réel, le mouvement circulaire, avait inspiré Genet dans son mythe de prison, ainsi que le système panoptique ; ce faisant, Genet a créé un rapport entre la structure de la prison et les détenus. Non seulement le système panoptique donne lieu à la surveillance continue, mais il reflète aussi les modalités de la prison à travers les mouvements des prisonniers.

D'après Aïcha El Basri, l'image du cercle n'apparaît pas incidemment chez Genet ; dans la géométrie, cette figure est la plus applicable pour définir un objet qui entoure un autre (El Basri 1999 : 78). Il serait juste de dire que le centre du cercle dans l'œuvre de Genet est essentiellement la prison, ainsi l'image du cercle révèle l'infini de la circularité dans le récit de Genet. C'est pour cette raison que nous rencontrons *les rondes interminables des colons dans la cour de Mettray, les rondes des prisonniers dans la salle de punition de Fontevrault ou sous le soleil féroce dans Le Bagne* (El Basri 1999 : 77), ainsi que tous les autres mouvements des prisonniers dans les récits de Genet. Comme les structures des prisons, Genet définit sa vie comme un cercle-vicieux qui se répète : « *J'allais donc vivre sur le mode malheureux de mon enfance, je suis pris dans le mécanisme d'un cycle : c'est une période de malheur – et non malheurs – qui s'ouvre quand une autre allait finir, et à laquelle rien ne me prouve qu'une troisième ne succèdera – et ainsi durant l'éternité* (Genet 1988 : 70). » Nous pourrions dire qu'en bref, la prison a un horizon où il y a des murs qui entourent les prisonniers, et cet enfermement est représenté par l'impossibilité d'échapper en dehors du cercle. Ceci est la raison pour

laquelle Genet avait opté pour l'image du cercle afin de développer son mythe de la prison.

1.3. Le mysticisme de la prison : Lieu des miracles

Dans la majorité des œuvres de Genet, la religion et les éléments divins qui permettent au lecteur de découvrir le domaine religieux de ses récits sont toujours présents. Genet établit ce domaine religieux à travers les thèmes liés à la religion comme la fatalité, le destin ou bien les symboles comme le Christ, les Saints et les rituels religieux. Même s'il n'a pas reçu une éducation religieuse pendant son enfance, dans le pénitencier de Mettray et surtout dans la prison Fontevault, il a été considérablement exposé aux figures religieuses. Par ailleurs, il a été baptisé à l'âge de douze ans, après son adoption (Daviron 2007 : 165).

Le fait que l'abbaye de Fontevault ait été transformé en prison a inspiré, par des traces de son passé, Genet. Toutefois, la structure de la prison n'est pas le fait unique qui inspire l'auteur ; le rôle de Dieu l'incite également à créer un monde propre à lui-même. De ce fait, il reprend les images bibliques en altérant leur sens dans le dessein de former son mythe : les images des saints sont adaptées aux prisonniers, le Christ apparaît dans le corps des condamnés à mort et la prison est transformée en un lieu de culte. Genet est effectivement fasciné par l'image de Dieu et les images chrétiennes vu que les mythes sont à la base des récits bibliques. Ainsi, les miracles révélés dans la bible ont donné lieu aux miracles dans les récits de Genet, particulièrement dans *Notre Dame des Fleurs* et *Miracle de la rose*. Les personnages Divine dans *Notre Dame des Fleurs* et Harcamone dans *Miracle de la rose* portent tous des significations métaphoriques : Divine est « morte sainte » (Genet 1984 : 18) et Harcamone « étant Dieu puisqu'il est au ciel » (Genet 1988 : 20) renforcent déjà la reconstruction du mythe de la prison au moyen des images bibliques. Cependant, dans son film *Un Chant d'Amour*, la transgression sexuelle est favorisée au détriment des symboles religieux. La poétique de la prison et la représentation de l'érotisme sont décrits par un symbolisme profond dans le film à travers les éléments suivants : juste au début du film, deux captifs se jettent un bouquet de fleurs, et on remarque qu'une fleur apparaît soudainement sur la bouche d'un homme qui embrasse le gardien.



La scène du baiser du gardien avec un homme

La signification de la fleur que donne Genet dans le film n'est pas du tout la même que celles évoquées dans *Miracle de la rose* et *Haute Surveillance*. Dans ces deux œuvres, les fleurs portent un sens religieux, propre au mythe grec ou à la Bible. Contrairement à ces significations, dans le film, les fleurs représentent la sexualité et le désir. Selon Laura Oswald, les représentations des actes sexuels ne créent pas un sens de la réalité ou du sensationnalisme dans le discours érotique ; elles impliquent plutôt le spectateur dans l'hérésie de cette représentation (Oswald 1989 : 103). Dans le film, Genet représente une histoire érotique dépourvue du mysticisme de la prison, tout au contraire de *Miracle de la rose* et *Notre Dame des Fleurs*. Par ailleurs, le « divin » est l'homme lui-même qui est honoré par des scènes obscènes afin de mettre en scène les fantasmes de l'auteur. Toutefois, le miracle surgit toujours dans le film comme une rêverie pendant que les amants dans les cellules s'échappent et se promènent ailleurs, mais à la fin, on retourne à la réalité. Ce miracle ne porte aucun sens biblique comme ceux décrits dans *Miracle de la rose* et *Notre Dame des Fleurs*.

Dans une diverse représentation, cette fois scénique, la pièce *Haute Surveillance*, il serait également possible d'identifier des références religieuses. Pourtant, le mysticisme défini par Genet ne figure pas de façon si évidente comme il en est le cas dans ses romans. L'œuvre est définie comme « abstraction religieuse » (Knapp 1989 : 98) par Bettina L. Knapp du fait que la prison n'est pas représentée comme un lieu religieux, et les références religieuses servent à décrire les motifs des prisonniers et non pas leurs actes. Nous pouvons ainsi constater qu'il existe une distinction dans la manière

d'aborder le thème de la religion chez Genet, du fait que la représentation de la religion diffère dans chaque œuvre que nous traitons dans ce présent travail.

Pour conclure, nous allons relever les éléments religieux afin d'identifier l'aspect mystique de la prison même si leurs significations et leurs usages diffèrent l'une de l'autre. Et comme le confirme Genet dans son œuvre *Miracle de la rose*, la prison de Fontevrault, ainsi que les autres prisons, porte elle-même une ambiance religieuse parce *qu'elle la tien[t] de son passé, de ses abbesses filles de France, de son aspect, de ses murs, de son lierre* (Genet 1988 : 9). En outre, Genet transpose et déforme les significations sacrées des images bibliques vu que les nouveaux habitants de ce lieu ne sont plus des saints ayant des attributs des saints bibliques mais des délinquants. Cependant, les actes des délinquants sont tout de même décrits comme des rituels, et leurs comportements sont liés toujours à ceux des saints. Genet crée ainsi un monde « profane » ayant de forts liens avec la religion. Partant de ces faits, nous allons nous interroger sur le thème de la religion qu'aborde Genet dans ses œuvres et qui nous permettra de voir l'aspect mystique de la prison et aussi de voir le manque des éléments religieux afin de comparer les trois œuvres étudiées dans ce présent travail.

1.3.1. La prison en tant que lieu sacré

Dans les récits de Genet, nous rencontrons une poétique de la prison qui manifeste en quelque sorte le divin et le sacré. Il est possible de dire que l'aspect religieux de la prison est juxtaposé avec l'histoire qui est racontée. Inspiré par le passé de la prison Fontevrault, Genet avait déjà évoqué dans le titre de son œuvre, *Miracle de la rose*, que l'histoire qu'il raconterait serait l'histoire d'un « miracle » au sens biblique du terme. Comme le confirme Bettina L. Knapp, la prison est symboliquement transformée en une cathédrale avec tous ses mystères et miracles, et les détenus chantent des litanies comme si les cellules étaient des confessionnaux (Knapp 1989 : 25).

Comme on le fait dans une cathédrale, on fait des prières dans les pénitenciers : « *A Mettray, on faisait exactement huit fois par jour la prière* » (Genet 1988 : 146) précise Genet en citant ses souvenirs de Mettray dans *Miracle de la rose*. La religion est toujours omniprésente dans la prison ; et en créant une atmosphère mystique, Genet

embellit son récit à l'aide des éléments bibliques. Il s'agit ainsi d'une prison-cathédrale, bien sacrée, et les personnages portent des rôles propres aux saints. Dans les révélations de la Bible, il existe plusieurs thèmes dont la grandeur de Dieu, son pouvoir infini, la salvation, la rédemption, parmi tant d'autres. L'église et la cathédrale étant des lieux propres à Dieu, sont des endroits où on peut retrouver la salvation et la rédemption et où l'on peut pratiquer ces révélations. Nous pourrions ainsi dire que, Genet, donne une charge spirituelle à son expérience carcérale, vu qu'il rattache la prison à un endroit spirituel. Par ailleurs, les lieux religieux sont considérés comme des maisons de Dieu ; c'est-à-dire, elles sont parfaitement protégées tout comme les cellules de la prison sont protégées du dehors.

Nous pourrions dire que les cellules servent également de confessionnaires, comme un lieu de contemplation où l'on trouverait une sensation spirituelle. C'est sans doute pour ces raisons que Genet a été fasciné par les prisons, puisqu'il a pu établir sa propre vision de la religion qui est plutôt hérétique. La prison est un endroit grâce à la profondeur de laquelle, Genet trouve l'inspiration et la source nécessaires pour écrire. *L'horizon carcéral ne relève plus de l'ordre du servitium, mais de la libertas* (El Basri 1999 : 65), et de ce fait, Genet trouve la liberté dans sa captivité. Comme dans un confessionnal, Genet avoue ses crimes en écrivant et il se libère. Toutefois, dans *Un Chant d'Amour*, les prisonniers pratiquent chaque jour les mêmes mouvements comme s'ils pratiquaient un rituel dans leurs cellules. Le jeune délinquant qui est assez grand et bien musclé tourne autour de lui en se masturbant.



Les scènes de la masturbation du délinquant musclé dans *Un chant d'amour*

Quant au délinquant d'origine africaine, il danse torse nu comme on le ferait pendant un rituel propre à sa culture.



Les scènes de la danse du prisonnier africain

Nous avons évoqué la circularité des mouvements dans la partie où nous avons étudié les mouvements circulaires, afin de trouver les éléments qu'emploie Genet pour créer le mythe de la prison. Cette remarque nous montre que les mouvements circulaires, en tant que mouvements d'un rituel, sont toujours liés au fait que la prison est un lieu sacré.

Toutefois, les cellules ne sont pas des lieux uniquement pour les prières et rituels : en dernier lieu, après les confessions, on se purifie, tout comme les personnages de Genet qui avouent leurs crimes. Dans *Haute Surveillance*, Yeux-Verts avoue le meurtre qu'il a commis dans sa cellule, et dans *Notre-Dame des Fleurs*, Divine cherche le pardon de sa victime au tribunal en se disant « *Tu peux avouer* » (Genet 1984 : 75) comme s'il était dans un confessionnal. Donc, la cellule a également cette particulière fonction. En somme, la prison que décrit Genet dans ses œuvres, pourrait être définie comme un lieu sacré où il serait possible de trouver la rédemption. Les détenus y chercheraient le moyen de se purifier et d'être pardonnés. Cependant, comme nous l'avons souligné, il existe des points qui diffèrent quant à l'utilisation des symboles religieux. Mais nous noterons que, avec ou sans références bibliques, la prison est fortement sacralisée dans ces trois œuvres.

1.3.2. L'évocation des symboles religieux

Nous avons évoqué la fonction de la prison et précisé que Genet renforçait l'atmosphère religieuse de celle-ci qu'il décrivait à travers des symboles religieux, propres à la Bible. Ces symboles peuvent également être repérés dans les traits des personnages, tout en étant regroupés sous des thèmes différents.

Par ailleurs, nous pouvons constater que Genet satirise de même ces symboles en inversant leurs significations, car il les attribue à des sujets inférieurs (des délinquants) alors que ceux-ci étaient proprement relatifs à des Saints. Nous rencontrons d'abord la comparaison de la prison à une cathédrale, qui est décrite comme un lieu sacré. Il serait ainsi possible de dire que comme les habitants d'une cathédrale, les prisonniers sont décrits par Genet comme des hommes de foi vu qu'ils vivent en prison, soi-disant « cathédrale ».

« A Fontevault revivaient sous forme de macs et de casseurs les nonnes amoureuses et les filles de Dieu. Il y aurait à dire sur les destins, mais remarquons l'étrangeté de celui des monastères ou abbayes (que les détenus appellent: l'abeille): des prisons et de préférence des Centrales! Fontevault, Clairvaux, Poissy!... Il était voulu par Dieu que ces lieux n'abritassent que des communautés d'un seul sexe. »
(Genet 1984 : 86)

Comme Genet le mentionne ici, ces endroits religieux sont habités par un seul sexe, qui est un fait identique aux prisons. Nous pourrions ainsi constater que dans la prison imaginée par Genet, les moines de cathédrale sont transformés en détenus. Les détenus portent les mêmes vêtements, ils font des prières dans leurs cellules et se lamentent sur leurs passés comme les moines. Ainsi, ces pratiques de détenus sont décrites comme des rites exécutés par des hommes de foi.

Le symbole de la Vierge est de même itératif dans les récits de Genet comme il l'a évoqué dans les titres de ses œuvres *Miracle de la rose* et *Notre Dame des Fleurs*. Nous avons révélé le miracle en mettant en évidence les traits propres à la prison, ce qui nous a montré que la prison est présentée comme un lieu sacré où se produisent des miracles. En outre, Genet crée ces miracles à travers ses personnages comme Harcamone et Divers. Comme la Vierge, Genet lie ses personnages aux saints comme

s'ils seraient purifiés à la fin de ses histoires. Divine, « toutes les roses de ses cheveux étaient en étoffe », (Genet 1984 : 254) est constamment identifié avec la rose tout comme Harcamone, « sous les traits d'une rose » (Genet 1988 : 228), qui s'est purifié au moment de sa confession. Les deux personnages sont attachés à la terre comme la rose, c'est-à-dire ce qui est du terrestre, de l'autre côté, ils sont reliés à l'au-delà, comme il est suggéré par l'auteur qu'ils trouveraient la purification comme la Vierge. Knapp confirme que « la fleur est un symbole de l'être, de la pureté, de la Vierge » (Knapp 1989 : 21).

Dans *Haute Surveillance*, l'histoire se déroule autour de trois personnages, et il est possible d'attribuer les traits des personnages religieux à ceux-ci : selon Knapp, l'histoire de Caïn et Abel est reconstituée dans *Haute Surveillance* (Knapp 1989 : 105). Lefranc, qui désire être un délinquant connu et puissant dans la hiérarchie de la prison, est jaloux de Yeux-Verts, qui est le plus haut placé dans la hiérarchie de leur cellule. Lefranc et Yeux-Verts partagent la cellule avec Maurice, un prisonnier de peu d'importance, dont le personnage signifie plutôt la banalité et le vulgaire dans l'histoire. Cette ressemblance de Trinité dans la Bible se finit par Lefranc tuant Maurice, comme Caïn tuait Abel de jalousie et pour pouvoir se rendre fort.

Par ailleurs, les fleurs qui signifient la jeunesse et la mortalité jouent un rôle important dans la mythologie grecque, Hyacinthe, qui est destiné à la mort très jeune, meurt accidentellement et de son sang sont nourries des fleurs qui portent son prénom. Une autre légende est celle de Narcisse, qui tombe amoureux de sa propre image et meurt très jeune. Genet relie les personnages Harcamone et Divine aux fleurs, du fait qu'ils meurent prématurément, en déclarant dès le début qu'ils sont destinés à mourir comme des êtres sublimes. L'amoureux de Genet à Mettray et Fontevault, Bulkaen se définit aussi comme une fleur : « Moi, j'ai toujours été fleur » (Genet 1988 : 283), se dit-il un jour et il finit par mourir en fuyant de la prison. Nous pourrions ainsi dire que les fleurs symbolisent la fatalité et la mortalité, ainsi que la purification avant la mort. Ainsi serait-il possible d'établir un lien entre ces personnages et la Vierge.

Dans *Haute Surveillance*, la fleur du lilas est très itérative comme symbole, ainsi que les fleurs blanches dans *Un Chant d'Amour*, qu'un prisonnier, au début du film, essaie de

jeter à l'autre par la fenêtre. Cependant, ces fleurs ne portent pas un sens biblique, elles sont plutôt liées à la beauté et à l'amour selon le contexte du texte et du film. La répétition de l'image de la fleur apparaît notamment dans les épisodes où Harcamone, le condamné à mort dans *Miracle de la rose*, sera exécuté. Genet fait éloge à sa beauté. Cependant, comme nous l'avons élaboré, la fleur présentée dans le film *Un Chant d'Amour* symbolise plutôt l'amour des prisonniers et le désir homosexuel, alors que dans les autres œuvres, elle renvoie à des thèmes de la religion.

De la sorte, nous remarquons que Genet altère les sens de certains symboles religieux. Cependant, ceux-ci varient selon leur utilisation. En ce qui concerne la fleur, la signification qu'elle porte n'est pas toujours la même comme dans *Un Chant d'Amour* où elle s'éloigne nettement du domaine religieux. Pourtant, la répétition de l'image de la fleur au sens biblique apparaît notamment dans *Miracle de la rose*, ce qui nous montre également qu'il existe des différences quant à l'usage des symboles identiques. Toutefois, nous avons constaté que l'auteur transformait des êtres n'ayant rien de sacré en des êtres sublimes en leur donnant des traits bibliques ou mythologiques comme des saints ou des moines. Ce faisant, le monde imaginé par l'auteur devient en quelque sorte divinisé et déréalisé par ces symboles, ce qui permet à ce dernier de créer la poésie de l'expérience de son incarcération, ainsi que le mythe de la prison.

1.3.3. L'acte criminel comme rituel

La pratique du rituel dans les œuvres de Genet pourrait être définie comme un acte sacré qui apparaît ainsi chez les détenus dans les prisons. Genet spécifie ce rituel par les mouvements circulaires des détenus, les danses et les marches autour du jardin, et même dans leurs crimes. Toutefois, le fait que Genet commet un crime et retourne en prison, tout comme la métaphore du cercle dans ses œuvres, pourrait nous montrer que l'acte criminel de Genet est inséparable du rituel qu'exercent les délinquants. Non seulement la continuité des mouvements circulaires évoqués par Genet est un choix consciemment fait par l'auteur mais la métaphore du cercle apparaît également dans la construction des prisons, que nous avons d'ailleurs analysée dans le premier chapitre de notre étude. Cette métaphore constitue le centre de l'histoire et il est évident que Genet lie les

éléments réels à ceux de la fiction, comme des rituels, qui lui permettent de former l'univers mythique de la prison à travers des faits réels et imaginaires.

Toutefois, nous voudrions particulièrement faire remarquer que, comme les récits de Genet portent des traces autobiographiques, l'auteur insiste sur le fait que l'acte criminel des personnages, ainsi que ceux de Genet lui-même, pourraient être définis comme des rituels.

« Mes cambriolages, je les accomplis toujours seul, du premier jour jusqu'à celui qui devait m'amener à Fontevrault et, durant cette succession, sans cesse davantage je me purifiais. Je faisais mes casses selon les rites que j'apprenais par des conversations avec les hommes. Je respectais les superstitions, je faisais preuve d'une merveilleuse sentimentalité - la sentimentalité même des cœurs de roche - et j'aurais craint, comme eux, attirer sur moi les foudres du ciel en vidant dans mes vagues la tirelire des gosses, posée sur la cheminée. » (Genet 1988 : 220)

Dans ce passage, le narrateur-auteur, donne un sens religieux à ses cambriolages qu'il associe à la purification, or, il donne un sens existentiel à son acte de vol, comme s'il se purifiait et exaltait son acte. En outre, nous remarquons qu'il définit cet acte comme un « rite ». Donc, il n'est pas un voleur tout simple, c'est à travers le vol ritualiste qu'il peut « être » purifié. Selon Sartre, la volonté de commettre le vol n'est pas une coïncidence chez Genet, « *Genet (...) fait ses vols délibérément comme des défis et des actes constitutifs* » (Sartre 1952 : 85). Nous pourrions ainsi constater que les crimes que Genet commet construisent un rituel qui donne un sens poétique à son acte criminel. Ce faisant, son rituel de voler croise les mouvements ritualistes dans la prison, tels que la danse ou la marche circulaire des délinquants.

Selon Sartre, les vols que Genet effectue sont à la fois (...) *une cérémonie qui ressuscite la crise originelle en l'absence du témoin*. Ou encore, *par cette cérémonie Genet se donne symboliquement sa nature de voleur, c'est une répétition de la crise et du rite de passage, une mort suivie de résurrection* (Sartre 1952 : 85). Cependant, comme Genet décrit la cérémonie du vol comme un rituel, et non pas un moment de crise, son acte ne mène pas à sa résurrection, mais à sa purification. Bettina L. Knapp définit le rituel sacré de Genet comme une *expérience mystique en mouvement* (Knapp 1989 : 8) dont l'importance vient de sa conscience. C'est pour cette raison que Genet fait des cambriolages sans arrêt ; il a besoin de le faire pour se purifier. Il vole, il est arrêté, il

retourne en prison, il sort et il recommence son rituel. Ce cercle vicieux se répètera jusqu'à ce que Genet se purifie. « *Le rituel (...) c'est la reconnaissance d'une transcendance et c'est la reconnaissance répétitive de cette transcendance, jour après jour, semaine après semaine, mois après mois (...)* (Genet 2010 : 114) », confirme Genet et il ajoute : « *Il n'y a pas de monde qui ne soit pas ritualisé (...)* (Genet 2010 : 114). » La remarque que Genet fait ici est évidente dans les trois œuvres citées : nous remarquons les mouvements ritualistes que nous avons identifiés comme « circulaires » dans la partie précédente de notre étude, dans les trois différents genres. Cependant, à part ces mouvements, les crimes des personnages sont décrits comme un moment d'apogée. Etant donné que le meurtre ou le vol ne pourraient pas « être » décrits comme des actes sacrés, nous pourrions constater que ces rituels ne portent pas de sens religieux conformément au christianisme, au contraire, Genet transforme et déforme leurs sens afin de donner un sens mystique à la prison. Ce type de rituel, évidemment, ne prend pas sa source que du Christianisme, puisque le rituel existait dans le Paganisme et les mythes grecs avant que le Christianisme n'ait été formé. Ces rituels sont basés sur de longs poèmes ou des chants, d'où vient l'aspect poétique des textes. Il serait donc possible de dire que non seulement les actes de délinquance portent un sens mystique, mais ils portent aussi une poétique de rituel. Genet admet *qu'on se sert au cours de ces rituels de livres ou de récits ou de chants qui ne sont pas en eux-mêmes des rituels* (Genet 2010 : 114). Il donne l'exemple de *L'Illiade* qui *n'est ni rituelle ni sacramentelle. C'est un poème* (Genet 2010 : 114), ajoute-t-il. C'est donc à l'auteur de décider de décrire ses actes criminels, comme des rituels, à travers sa poésie.

Dans *Miracle de la rose*, Genet décrit le vol qu'il commet comme une libération :

« (...) je décidai d'être voleur, de vivre du vol simple d'abord, du vol à l'étalage et enfin, de cambriolages. Cela se fit lentement. Je suis allé vers le vol comme vers une libération, vers la lumière. Je me désenlisais de la prostitution et de la mendicité dont l'abjection m'apparaît à mesure que m'attire la gloire du vol. »
(Genet 1988 : 148)

La catharsis de Genet est la libération qu'il acquiert en conséquence du vol. Le vol est décrit comme un acte sacré et la gloire qu'il obtient juste après, est le moment d'apogée. Cependant, le crime n'était pas représenté visuellement dans *Un chant d'amour*, n'y sont représentés que les moments de voyeurisme du gardien de la prison, seul acte qui

pourrait être considéré en tant que criminel. De plus, même si les rituels, comme les danses des prisonniers sont représentés dans la prison, nous ne pouvons pas témoigner des moments où les prisonniers commettent un crime. En revanche, la séance de rituel commence juste après le meurtre que commet Yeux-Verts dans *Haute Surveillance* : son désir est de défaire ce qu'il a fait, mais cela n'est possible. C'est ainsi que le rituel de Yeux-Verts commence afin de retourner au début : « *Remonter a l'air facile : mon corps ne passait pas. (...) Ma danse ! Il fallait voir ma danse ! J'ai dansé, les gars, j'ai dansé !* (Genet 1968 : 197) » Ici, Genet rattache la danse au crime que le délinquant a commis, et comme il réalise un rituel de crime qui est sacré, on ne peut plus défaire cet acte. Il lui reste d'accepter le crime et l'identité de délinquant.

En dernier lieu, nous pourrions dire que les rituels sont des éléments désignés délibérément dans l'histoire par Genet, il l'admet dans son entretien avec Hubert Fichte :

Hubert Fichte : « *En réalisant une partie de votre œuvre, en particulier Miracle de la rose, tout cet ensemble me réapparaît aussi, pas dans un cercle si étroit. Croyez-vous que par vos expériences, vous avez atteint à un fond rituel et archaïque ?* »
 JG : « Oui. (...) Ce que vous venez de décrire, ce sont des rituels de passage. (...) Pour *Miracle de la rose*, en particulier, c'est possible que j'aie, tout seul, essayé de découvrir, mais de façon inconsciente, évidemment, des rites de passage. » (Genet 2010 : 115)

Nous pourrions définir les rites de passage comme un pèlerinage que Genet doit effectuer en tant que criminel. C'est pour cette raison que chaque crime l'emmène à une sorte de libération. Un jour, alors que Genet est dans une prison yougoslave, les détenus dans la cellule décident de voler les affaires d'un détenu qui dort. Chaque détenu doit tirer une pièce de sa poche, et quand le tour de Genet arrive, il s'évanouit. Cela pourrait nous montrer que l'acte de vol est un acte sacré, et pour ce faire, Genet doit réaliser son rituel. Il lui est nécessaire de prendre un risque, et d'avoir un motif pour le faire. Une fois que ces éléments lui manquent, Genet ne peut pas compléter son rituel. Nous pourrions ainsi dire que, pour compléter son pèlerinage, Genet a besoin d'abord de voler, et ensuite, de retourner en prison et s'identifier avec la prison et les prisonniers, et finalement, établir le mythe de la prison.

Comme nous avons essayé de l'étudier dans ce chapitre de notre étude, la construction de la prison a pour premier objectif de connecter les mouvements du rituel qui sont bien circulaires à la conception de la prison. Deuxièmement, dans le but de créer un mythe, Genet déforme le réel et le transforme en imaginaire à travers son récit autobiographique, ainsi que ses rêveries. Ce faisant, l'auteur-narrateur prend le rôle de Dieu en se basant sur la religion et les images religieuses. Dernièrement, il sacralise la prison pour la transformer en un espace sacré afin de réaliser les rituels, et ce sont des rituels attribués à des actes criminels que sublime Genet. Dans le chapitre qui suit, nous allons tenter d'analyser la masculinité dans les œuvres de Genet, spécifiquement dans les prisons en vue de déceler le rôle de « l'homme » dans le mythe que l'auteur a créé.

DEUXIÈME CHAPITRE

2. L'HÉGÉMONIE MASCULINE DANS LA PRISON

2.1. L'érotisme du corps masculin

Dans la précédente, nous avons repéré les éléments liés à la construction de la prison qui font de celle-ci non pas un objet mais un sujet. Nous pouvons affirmer que la prison, représentée à la fois réelle et à la fois imaginée, est le centre du mythe que Genet crée. Cependant, il existe un autre thème qui émerge de la prison à part sa fondation mythique. En relatant sa propre histoire, Genet raconte l'histoire des délinquants qui forment fondamentalement son entourage. Précédemment, nous avons vu que Genet les avait présentés comme des hommes de foi imaginaires, mais, il faut souligner que le mysticisme de la prison n'est pas le seul aspect de son histoire. L'auteur raconte également les personnages qui, dans ses œuvres, sont des détenus décrits comme des hommes de l'amour ou bien des objets de l'amour.

L'échange de l'amour et l'acte sexuel chez les prisonniers ne surgissent pas par hasard dans les œuvres de Genet; l'auteur a grandi dans le pénitencier Mettray, où il a reconnu le désir qu'il portait pour les garçons. Il a fréquenté des prisons où il a été témoin de l'amour des hommes et de leur sexualité. Dans l'entretien avec Hubert Fichte, Fichte demande à Genet s'il a délibérément choisi de devenir homosexuel, et Genet répond : « (...) *Quant à mon homosexualité, je suis incapable de vous dire pourquoi je suis homosexuel. (...) L'homosexualité m'a été pour ainsi dire imposée, au même titre que la couleur de mes yeux et le nombre de mes pieds. Enfant, j'étais conscient de l'attraction qu'exerçaient sur moi les garçons. Ce n'est qu'après avoir fait l'expérience de cette attraction que j'ai « décidé », choisi librement mon homosexualité au sens sartrien du verbe choisir.* »⁴ Nous voyons que l'homosexualité n'est pas une attraction sexuelle intentionnellement choisie par l'auteur. Il a toujours eu ce désir depuis son enfance, sauf qu'il ne le remarqua qu'à Mettray, l'endroit où il rencontra des jeunes garçons ou des aînés. Genet souligne le fait qu'il a choisi d'être homosexuel au sens

⁴ Magazine littéraire n°174, Juin 1981, Jean Genet par lui-même, Entretien avec Hubert Fichte: Ma pauvreté est celle des anges. <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/jean-genet-ma-pauvrete-est-celle-anges-25-11-2010-32669>

« sartrien », comme un choix qui définit son existence et construit son identité. Lorsqu'il s'agit de définir l'amour homosexuel dans les œuvres de Genet, nous remarquons en priorité que l'auteur exalte le corps masculin, en lui attribuant des traits érotiques. Selon Genet, « le charme érotique des prisons »⁵ l'a toujours attiré et l'a conduit à décrire les corps des détenus. Il accorde un attachement viscéral à la prison pour son aspect érotique étant donné que les habitants ne sont que des hommes. Les corps des détenus représentent également la beauté : le corps est sublime et beau, et est le symbole-même de l'amour. « *Je revis Harcamone pour la première fois depuis mon départ de Mettray. Il était debout, dans toute la beauté de son corps, au milieu de sa cellule* (Genet 1988 : 24). » Harcamone, le personnage divin dans *Miracle de la rose*, est en même temps l'amour platonique de Genet dont le corps l'attire. Non seulement Genet est fasciné par le crime et par le fait qu'il sera exécuté, mais aussi par la beauté de son corps. Il est également possible de constater cette fascination du corps masculin chez le personnage « gardien » dans le film *Un Chant d'Amour*, qui jette un coup d'œil à travers le trou des portes des cellules et admire les corps nus des prisonniers, surtout leurs organes génitaux. Lorsqu'il les regarde, il est excité et éprouve une jouissance. Dans le film, Genet montre et sublime le corps nu masculin à travers les scènes obscènes. Le corps du détenu qui se baigne dans sa cellule est considérablement accentué : son corps est bien musclé et grand et Genet révèle ses désirs homosexuels à travers le corps de ce dernier.

Cependant, le corps n'est pas seulement décrit comme un objet de l'amour, le corps que Genet décrit se métamorphose constamment : il est un abri et aussi un récipient qui reçoit des éléments de la vie extérieure de la prison. En tant qu'abri, le corps est entièrement représenté comme un élément protecteur par l'intermédiaire duquel le détenu (entre autres Genet lui-même) se préserve du monde extérieur. Les détenus trouvent le refuge spirituel dans leur solitude, à savoir leurs propre corps. Toutefois, le corps est également décrit comme une page blanche par l'intermédiaire de laquelle les prisonniers s'expriment et acceptent l'univers tel qu'il est : les symboles qu'ils inscrivent sur leur corps au moyen des tatouages leur redonnent leur importance. Il est

⁵Cité par Aïcha El Basri, *Ibid.*, p. 46., dans *Œuvres Complètes, Tome VI, L'Ennemi Déclaré*, Broché, Gallimard, 1991, Entretien de Jean Genet avec Antoine Bourseiller.

possible de dire que le corps sert ainsi à la protection et à la négociation entre le monde et le détenu lui-même.

Genet, en outre, renverse le monde viril de la prison : il sublime l'élément le plus viril du corps masculin, le « phallus » et en même temps féminise ce corps en entier. Bien que l'auteur décrive ses amours par des éléments relatifs à une relation purement hétérosexuelle au sens traditionnel, son amour pour le corps masculin est principalement basé sur le « phallus ». Selon Tom F. Driver, *ce sous-monde masculin, le seul lieu où tout peut se produire, est divisé en masculin et féminin* (Driver 1966 : 8). C'est ainsi que Genet développe le thème de l'érotisme du corps, en décrivant les scènes explicites de ses rêves sexuels. « *Si j'ai rêvé d'une queue, ce fut toujours de celle d'Harcamone, invisible à la Colonie, dans son pantalon de treillis blanc* (Genet 1988 : 228) ». Nous remarquons également que les personnages dans le film *Un Chant d'amour* ont des fantasmes, notamment le gardien et le détenu âgé qui rêvent des rapports sexuels avec d'autres prisonniers. En partant de ces exemples, dans le deuxième chapitre, nous allons étudier l'exaltation du corps masculin dans les récits et le film de Genet à travers une étude comparative, ce qui nous permettrait de voir comment Genet avait construit son univers par l'intermédiaire des images viriles. En outre, la transfiguration des images, comme la violence transformée en amour et la masculinité transformée en féminité, nous rendront possible l'analyse de l'aspect idyllique de l'image du « phallus » chez Genet.

2.1.1. Les métamorphoses du corps

L'exaltation du corps masculin dans la littérature est un thème fréquemment abordé vu que celui-ci est exposé dans de nombreux récits. Il est possible de dire que la sublimation du corps date des époques anciennes. D'après les recherches de Peter Brooks, au XVIII^e siècle, le paroxysme de la tradition érotique se manifeste dans les œuvres de Marquis de Sade, dans lesquelles le corps nu est le seul espace pour écrire (Brooks 1993 : 33). En outre, nous voyons que le corps n'est pas décrit seulement dans la conception de nudité, il est également métamorphosé. Le corps est ouvert à multiples interprétations étant donné qu'il est *sémiotique*. *Il devient un signe, ou bien un espace pour inscrire plusieurs signes*, confirme Brooks (Brooks 1993 : 38). Comme nous

l'avons mentionné, chez Genet, le corps est tout d'abord défini comme un abri, où les prisonniers se protègent. En effet, le corps est le seul espace où le détenu trouve la protection. Mais cette protection est plutôt intangible. Comme toute histoire se passe dans la prison, elle devient le seul endroit pour « exister ». Chez Genet, il est possible de remarquer le rapport entre le corps et la prison dans l'unification des détenus avec la prison. Les corps des détenus sont rattachés aux lieux d'une manière si profonde que les détenus ont l'air entièrement imbriqués dans le lieu. Aïcha El Basri révèle le rattachement entre le lieu et les personnages de Genet en confirmant que *le lieu dépasse chez Genet le simple cadre inerte d'une fiction romanesque ou théâtrale* (El Basri 1999 : 73). Nous pourrions ainsi affirmer que le corps participe au drame et s'unit au lieu.

Les crimes commis par les détenus constituent évidemment la raison première de leur emprisonnement. Ainsi, en premier lieu, le corps est destructif, c'est-à-dire que c'est par le corps qu'on commet des crimes. Ensuite, on accepte les crimes qu'on commet, comme une rédemption et finalement, on ne fait qu'un avec la prison. On le constate dans l'unification de Yeux-Verts à la prison : « *Je suis la forteresse ! Dans mes cellules, je garde les costauds, des voyous, des soldats, des pillards !* (Genet 1968 : 200) » Le corps s'est d'abord dispersé, et ensuite, trouve son unité et s'unit à la prison, qui est bel et bien désigné comme un abri. Chez Genet, se réfugier dans le corps peut être un choix personnel : « *Dans la rue, tant j'ai peur qu'un policier me reconnaisse, je sais rentrer en moi. Le plus essentiel de moi-même s'étant réfugié dans la plus secrète, profonde retraite (un endroit au fond de mon corps où je veille, (...)) je ne crains plus rien* (El Basri 1999 : 73), » Genet rentre en lui solennellement, comme si son corps était une habitation, et il cherche en lui une protection contre les atteintes du monde.

En outre, le corps a un autre rôle qu'être un abri : il a la fonction d'un récepteur qui reçoit les éléments universels du monde. Le corps, comme une page blanche, sur lequel les prisonniers gravent leurs expériences, sert à capturer l'univers. A travers ces signes, les prisonniers partagent et enregistrent toutes les expériences qu'ils ont vécues. C'est comme si le corps devenait un parchemin :

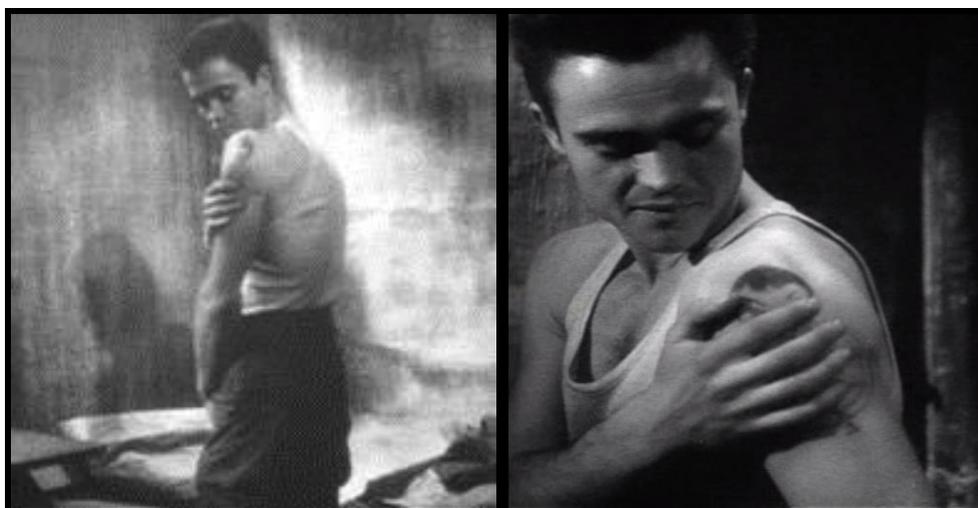
« J'ai vu des gars tatoués de l'Aigle, de la Frégate, de l'Ancre de Marine, du Serpent, de la Pensée, des Etoiles, de la Lune et du Soleil les plus chargés de blasons en avaient jusqu'au cou et plus haut. Ces figures ornaient les torses d'une chevalerie nouvelle. » (Genet 1988 : 196)

Ces signes portent toutes différentes significations, en outre, nous pouvons constater qu'il s'agit des éléments universels : l'Aigle de Bulkaen signifie l'air, la Lune et le Soleil signifient ce qui est « céleste », le Serpent est la « Terre », la Frégate et l'Ancre sont des éléments maritimes et la Pensée est un élément végétal. Il est possible de constater que les prisonniers s'engagent déjà avec le monde, et leurs corps ne souffrent plus de la séparation de la vie extérieure. Leurs corps sont saturés de l'univers.

A part les significations des éléments universels des tatouages, étant donné que Genet exalte le corps masculin, ils portent également un sens érotique et viril. Le tatouage de l'aigle de Bulkaen (personnage de *Miracle de la rose*), l'amant de Genet dans la prison Fontevrault fascine Genet : « *Les cheveux blonds, mais tondus ras, les yeux peut-être verts mais certainement un regard très dur, le corps souple et mince (...) : c'est Bulkaen. J'étais à Fontevrault depuis une semaine. (...) Il avait dû troquer sa veste de bure contre une plus neuve et j'eus le temps de voir, éployées sur sa poitrine dorée et large comme un blason, les ailes immenses d'un aigle bleu. Le tatouage n'était pas sec et les croûtes lui donnaient un tel relief que je le crus ciselé au burin. Ce fut quelque chose comme l'effroi sacré qui me saisit* (Genet 1988 : 27). » L'aigle est un symbole de la puissance, de la domination, de l'empire, et ce qui est plus important, c'est le fait que l'aigle puisse s'envoler et être libre. Genet donne un sens viril au tatouage de Bulkaen du fait que l'aigle est aussi le symbole de Napoléon. Ainsi, Genet construit à partir de Bulkaen le fantasme d'un homme puissant et libre. Le corps de Bulkaen est plus sublime et gracieux grâce à son tatouage. Par ailleurs, Genet trouve le tatouage érotique en l'attribuant des traits sexuels. Le corps, avec le tatouage, est décrit comme une beauté délicate que Genet désire : « *Je voyais son cou dont la peau était un peu ombrée par une légère crasse, et le col rond de sa chemise laissait dépasser la plume extrême d'une aile de l'aigle bleu. Sa cheville droite était croisée sur la gauche, de la façon qu'on montre toujours Mercure, et le lourd pantalon de bure était sur lui d'une élégance infinie. (...) Je n'ai pas inventé l'attitude, il l'avait telle. J'ajouterai enfin que sa taille était élancée, ses épaules larges et sa voix forte d'une assurance que lui donnait la conscience de son invincible beauté* (Genet 1988 : 31). » Dans cette citation, l'auteur

décrit la beauté de Bulkaen comme s'il s'agissait d'un objet de désir. L'aile de l'aigle qui est exposé sous sa chemise exprime à lui seul le désir sacré de Genet qui rêve du corps de Bulkaen tout entier.

Le tatouage du visage d'une femme apparaît dans le film *Un Chant d'Amour* et la pièce *Haute Surveillance*. Dans *Haute Surveillance*, le tatouage est introduit comme le motif de la femme de Yeux-Verts. Selon Jean Antonin Gitenet, *le tatouage est la marque du masculin, au même titre que la cigarette ; mais, avec cette différence que les dessins tatoués font indélébilement partie du corps de l'homme qui les porte* (Gitenet 2003 : 84). Non seulement le tatouage de la femme de Yeux-Verts signifie la virilité comme Gitenet le cite, mais il est aussi le symbole du désir pour ses compagnons de cellule, LeFranc et Maurice. Yeux-Verts demande « *Elle t'aurait plu, ma femme ?* (Gitenet 2003 : 84) » à Maurice, et Maurice lui demande de montrer à nouveau son image. Yeux-Verts ouvre sa chemise et montre le tatouage de sa femme sur son torse. Nous comprenons que chaque matin, lorsque les détenus prennent leur douche, ils voient ce tatouage et désirent sa femme. Le visage de femme est aussi encre sur l'épaule gauche du jeune prisonnier dans le film *Un Chant d'Amour*. Lors de sa danse, il caresse le tatouage, et il continue à danser. Dans cette séquence du film, il existe deux types de désir : le prisonnier désire une femme ou bien l'image de femme étant donné qu'il est tout seul dans sa cellule. Mais il est obligé de retrouver le plaisir chez lui-même, à travers l'image de la femme, et ainsi, il se caresse passionnément comme s'il était narcisse.



La scène du jeune délinquant dans *Un chant d'amour*

Le corps est tellement sublime qu'on y trouve tous nos fantasmes et on peut s'y réfugier. Ici, l'idée développée par Genet est que les tatouages sur les corps des prisonniers créent des sources de fantasmes et de virilité. Les détenus peuvent devenir, ou être attachés à ce qu'ils veulent. Ces symboles divers du monde font leurs corps plus désirables et leur donnent des valeurs profondes. Bref, nous pourrions constater que pour Genet, le corps masculin est divin et il n'a pas une seule fonction : il en a plusieurs lorsqu'il s'agit de l'imaginaire corporel de l'auteur.

2.1.2. L'image du phallus en tant que symbole de virilité

Genet n'évoque pas les descriptions des actes sexuels et les désirs pour amplifier le réalisme de ces actes, ou bien pour choquer le lecteur. Selon Tom F. Driver, l'acte sexuel est omniprésent dans l'histoire pour une seule raison : « c'est parce qu'il est le point de départ pour tout, et le point auquel tout retourne (Driver 1966 : 5). » Dans les récits autobiographiques de Genet, le symbole de virilité est représenté par le « phallus » qui est décrit comme une partie indispensable du corps, du fait qu'il est rattaché à l'être-même des personnages. Ainsi, l'homosexualité s'avère être l'un des thèmes principaux des trois œuvres étudiées. Ceci n'a rien de surprenant, sachant que Genet a passé toute sa vie sous l'influence de l'amour homosexuel : « (...) *à la campagne et dans la maison de correction de Mettray où l'homosexualité était réprouvée, évidemment ; mais puisqu'il n'y avait pas de filles, il fallait bien* (Genet 2010 : 127). » Comme le seul sexe résidant dans la prison que Genet décrit est masculin, et en raison de l'absence du sexe féminin, l'attirance par les garçons était inévitable pour Genet.

Il serait possible d'affirmer que, l'attachement profond de Genet pour la prison provient de tous les désirs qui s'y éveillent, étant donné qu'il est entouré par l'érotisme de l'amour homosexuel. C'est comme si la prison lui offrait tout ce qu'il voulait :

« Pourquoi j'aimais retourner en prison, je vais essayer de vous donner une explication (...). J'ai l'impression que vers la trentaine, (...), j'avais, en quelque sorte, épuisé le charme érotique des prisons, des prisons pour hommes, bien sûr, et

si j'ai toujours aimé l'ombre, même gosse, je l'ai aimée peut-être jusqu'à aller en prison. »⁶

Ici, par le « charme érotique » des prisons, l'auteur se remémore bien ses relations amoureuses en prison, et il relève qu'il a toujours envie de retourner en prison pour pouvoir ressentir les mêmes expériences. Il paraît évident que l'auteur lie l'érotisme à la prison. « *Les prisons (...), leurs couloirs étaient l'endroit le plus érotique mais le plus reposant que j'ai connu* » (Genet 1986 : 205). Ici, il est possible de constater que les couloirs renvoient à l'image du « phallus », comme la forme de l'organe sexuel est droite et longue. Ce faisant, Genet associe la prison à l'image qu'il trouve le plus érotique de la prison, le « phallus ».

Dans le film *Un Chant d'Amour*, la première scène qui expose le « phallus » est celle du prisonnier âgé qui se masturbe en rêvant au jeune prisonnier qui jouxte sa cellule. La deuxième scène est celle où le prisonnier se baigne, scène que nous avons mentionné dans la partie « Erotisme du corps ». Dans ces deux scènes, le « phallus » exposé est grand puisqu'il représente à lui seul la virilité et le fantasme homosexuel. Tous les corps des prisonniers dans le film sont robustes : l'érotisme du « phallus » vient de la beauté du corps. Comme pour Genet, la prison est également le lieu de fantasmes sexuels pour le gardien, à vrai dire, un onaniste, qui surveille les détenus et les désire.



La scène du prisonnier âgé

⁶ Entretien de Jean Genet avec Antoine Bourseiller, filmé durant l'été 1981 et diffusé en vidéo-cassette dans la collection Témoins. Première publication intégrale in *L'Ennemi déclaré*, pp. 217-218.

En outre, le « phallus » est le centre des fantasmes de Genet. Non seulement ses désirs pourraient être désignés comme érotique mais la façon dont il les décrit est également obscène. Dans son poème *Le Condamné à Mort*, qu'il a rédigé dans la prison de Fresnes en 1942 et dédié à un jeune assassin Maurice Pilorge, Genet répète fréquemment le verbe « adorer » pour attester son admiration du « phallus », du corps masculin et de l'amour.

« Adore à deux genoux, comme un poteau sacré
 Mon torse tatoué, adore jusqu'aux larmes
 Mon sexe qui te rompe, te frappe mieux qu'une arme,
 Adore mon bâton qui va te pénétrer. » (Genet 1999 : 16)

Dans ces vers du poème, nous voyons que l'érotisme est présentée d'une manière crue et vulgaire, ce qui s'oppose totalement à un poème classique de l'amour. Genet sublime toujours l'organe génital en utilisant des substituts pour le « phallus » comme « poteau » et « bâton ». Le corps nu et tatoué imaginé par l'auteur est le déclencheur de l'acte sexuel. Ce faisant, l'érotisme que Genet décrit est plutôt provocateur et hédoniste. Il est possible de constater que le « phallus » est représenté comme une obsession, qui est un objet répétitif dans le poème, étant le centre de ses fantasmes.

Genet rêve de Mignon toujours en prison d'une manière encore érotique en sublimant le pénis de Mignon : « (...) *Mignon, d'un coup de reins, rocher d'inconscience et d'innocence, enfonce loin, désespéré de bonheur, sa queue lourde et lisse, aussi polie et chaude qu'une colonne au soleil, dans la bouche ouverte en O de l'assassin adolescent pulvérisé par la gratitude!* (Genet 1984 : 117) » Le désir que porte Genet pour Mignon est toujours fixé ici sur son organe génital. Son désir est inépuisable au fur et à mesure que le pénis du criminel est idéalisé par l'auteur. Il est lourd, grand, doux et chaud, imaginé en érection sans cesse. Genet rêve de Mignon comme s'ils faisaient l'amour ; Mignon ouvre sa bouche en impliquant qu'il est prêt pour la fellation. L'imaginaire du sexe de Genet est décrit par l'auteur d'une manière obscène, mais aussi poétique comme s'il faisait une poétique de l'amour sexuel.

Cependant, la virilité est néanmoins manifestée par l'image du « phallus » : ce dernier est reflété par des ressemblances que Genet crée entre des objets. Ce faisant, il accorde les actes criminels au « phallus ». Comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, pour Genet, le vol est une « cérémonie » à performer. Ce faisant, le symbole viril « phallus » devient un moyen de cette cérémonie en tant qu'objet du vol. Selon Knapp, les vols que Genet commet sont décrits symboliquement comme « héroïque » ou bien « religieux » et il ressent une vénération pour les outils qu'il utilise, deux cales et une verge d'acier, alors qu'il exécute les rituels de vol (Knapp 1989 : 31).

Les outils dont Genet se sert manifestent les désirs virils de l'auteur : « J'avais, depuis toujours, besoin de cette verge d'acier pour me libérer complètement de mes bourbeuses dispositions, de mes humbles attitudes et pour atteindre à la claire simplicité de la virilité (Genet 1988 : 37). » La verge d'acier représente le « phallus » qui libère Genet et qui le guide au fait de la virilité. Le phallus devient ainsi l'élément essentiel de la cérémonie du vol en tant que symbole de virilité. Nous pourrions décrire l'acte du vol de Genet comme une pénétration virile dont l'organe génital est la « verge d'acier ».

Le temps de forcer avec mon pied contre le bas de la porte, placer une cale, forcer en haut avec la pince et mettre la deuxième cale entre la porte et le chambranle, remonter la première cale, descendre encore la seconde, coincer la plume près de la serrure, pousser... Le bruit que fit la serrure en claquant me parut résonner dans tout l'immeuble. Je poussai la porte et j'entraï. Le bruit de la serrure qui cède, le silence qui suit, la solitude qui m'assaille toujours présideront à mes entrées criminelles. Ce sont des rites d'autant plus importants qu'ils sont obligés, n'étant pas de simples ornements d'une action dont l'essence me demeure encore mystérieuse. (Genet 1988 : 40)

Dans ce paragraphe, nous voyons l'excitation de Genet au moment de la pénétration avec des outils symboliquement décrits comme un pénis. Il s'agit de décrire le rite du vol qui suit minutieusement un certain ordre. L'auteur commence par forcer la porte avec les cales et la pince. Les actes et la musique sont des éléments essentiels d'une cérémonie. Ici, la musique est « le bruit » causé par la serrure et se termine par le silence après que l'auteur pénètre la maison. Genet atteint la virilité et le mysticisme parallèlement. Il s'identifie avec son « phallus » et il sublime son acte criminel à travers sa virilité. Selon Kadji Amin, en abandonnant les activités féminines comme mendier ou prostituer, Genet devient le sexe équivalent des crimes virils qu'il a toujours idéalisés et respectés (Amin 2011 :202). Nous pourrions ainsi constater que la virilité,

ainsi que son objet « phallus » sont liés directement à l'acte criminel que Genet accomplit.

Chez Genet, le « phallus » n'est pas seulement un objet sexuel qui décrit l'amour sexuel entre les détenus, il sert également comme un moyen pour atteindre la virilité : il est les deux à la fois. Si Genet créait un royaume dans la prison, le « phallus » pourrait être la tour juste au centre de la citadelle laquelle on vénère et désire. Il est possible de dire que, dans les récits de Genet, tout vient du « phallus » et finalement, retourne au « phallus » : c'est l'objet essentiel de ses récits. Cependant, comme son style ordinaire le dicte, Genet transforme les images en leur donnant des sens tout contraire. Il féminise des images pour effacer l'absence du sexe féminin. Nous allons ici-bas étudier comment Genet féminise ces images masculines, ou encore, comment il rajoute des éléments féminins dans ses histoires.

2.1.3. Les images féminines dans la masculinité

Après avoir repéré l'utilisation de plusieurs métaphores religieuses ou bien mythiques dans les récits et le film de Genet, nous avons vu que ces images n'étaient pas adoptées dans leurs sens traditionnels. Comme Genet transforme les connotations des images, il altère à nouveau la définition classique de la « masculinité » afin d'érotiser le corps masculin. Il est donc indispensable de savoir comment Genet féminise le corps masculin et le rend décidément plus viril.

Il se peut que Genet ait comblé l'absence des personnages féminins par des personnages masculins. Le personnage féminin est totalement absent dans ces trois œuvres : *Miracle de la rose*, *Haute Surveillance* et *Un Chant d'Amour*. Les femmes sont seulement mentionnées verbalement dans les dialogues des personnages, elles n'ont aucune présence dans l'histoire. Pour aborder le sujet de la « féminité », Genet décrit les couples de deux « hommes » dans une relation homosexuelle. En raison de l'absence de l'identité féminine, Genet détermine les traits des personnages selon leur masculinité et féminité. Comme le dit Laura Oswald, dans une relation, un personnage est toujours plus passif que l'autre, qui donne lieu à sa féminisation et à la soumission par l'autre (Oswald 1989 : 85). Ceci est bien évident dans les scènes de mariage dans *Miracle de la*

rose. Lorsqu'il s'agit d'une cérémonie de mariage, la tradition exige qu'il n'y ait pas deux maris mais un mari et une mariée :

« C'était un grand mince. Un bon type. Oui. Je l'ai connu, mais il est parti à l'île de Ré. Avant il s'était marié ici. Y a pas bien longtemps. » Marié « légitime » Dans mes yeux, à l'instant, éclata la vision déchirante d'une noce où la mariée était Bulkaen lui-même, vêtu d'une robe à traîne en satin blanc, les épaules nues, des fleurs d'oranger, des lis sur la tête rasée et sur les bras. » (Genet 1988 : 318)

Ici, Genet rêve du mariage de Bulkaen, le jeune prisonnier qu'il adore, en tant que mariée portant une robe propre aux femmes, avec des fleurs sur sa tête et dans ses bras. Nous comprenons que le mariage effectué dans la prison est bien considéré comme « légitime » chez les prisonniers, et que le couple vit également sa nuit de noces. La femme est désignée par les fleurs d'oranger et de lis, et par sa robe blanche. Nous remarquons également que les fleurs sont des images itératives, qui sont utilisées par Genet pour faire allusion aux images mythiques et religieuses, que nous avons examinées dans le chapitre précédent.

Les fleurs ne sont pas uniquement les représentations de l'amour, elles servent pareillement à définir l'identité sexuelle des personnages. Dans le film *Un Chant d'Amour*, les fleurs ne portent pas un sens religieux ; elles sont présentes dans les scènes d'amour et d'interaction sexuelle entre les prisonniers et le gardien. Dans la scène du baiser d'un homme et du gardien de la prison, la fleur blanche est placée dans la bouche de l'homme, visible et invisible alors qu'ils s'embrassent⁷. C'est apparemment le partenaire féminin qui est garni de fleurs blanches. De même, cette scène est le rêve du gardien qui nous laisse deviner ses fantasmes. Pendant que la scène continue, les fleurs réapparaissent, et les deux hommes sont positionnés tout nu comme une image de la même fleur. Dans cette scène, Genet emploie les fleurs en tant que symboles de l'amour, en faisant allusion aux poèmes lyriques de la littérature romantique. Au début du film, les fleurs que se jettent les deux prisonniers par la fenêtre de leurs cellules nous conduisent dans le film : cette scène est comme le prologue du film. Pourtant, dans les scènes d'amour, nous découvrons que les mêmes fleurs décrivent l'amour qui est l'objet principal des fantasmes des prisonniers et du gardien. Comme dans le film, c'est le

⁷ Voir Chapitre I, page 28 de cette étude pour l'image

jeune prisonnier et le gardien qui portent des fleurs, cela nous aide également à distinguer le mari de la mariée dans ce rêve.



Scène des fleurs qu'apporte le jeune prisonnier dans *Un chant d'amour*

De même, nous pourrions constater que Genet féminise ses personnages masculins dans les mises en scène sexuelles. Dans *Miracle de la rose*, Genet coupe les cheveux d'Harcamone, qui sont remplacés par des roses. Dans le sens conventionnel, la rose signifie la virginité et la sainteté. Pourtant, dans le paragraphe suivant, Genet rêve de couper la rose-même, soulignant ainsi la signification qu'il lui attribuait:

« J'avançai deux pas, le corps penché en avant, les ciseaux à la main, et je coupai la plus belle rose qui pendait à une tige souple, tout près de son poignet gauche. La tête de la rose tomba sur mon pied nu et roula sur le dallage parmi les boucles de cheveux coupés et sales. Je la ramassai et relevai mon visage extasié, assez tôt pour voir l'horreur peinte sur celui d'Harcamone, dont la nervosité n'avait pu résister à la préfiguration si sûre de sa mort. » (Genet 1988 : 25)

Genet ne coupe pas une rose ordinaire, il coupe « la plus belle rose », qui signifie la virginité d'Harcamone. Genet le déflore comme une jeune fille vierge. Harcamone qui comprend sa fin est effrayé dans cette scène: le viol de Genet et sa condamnation vont de pair. Harcamone préfigure sa mort et en même temps il perd son innocence. La rose coupée de ses cheveux et ensuite sa condamnation nous indiquent qu'il n'est plus pur : il a été défloré. Genet féminise de cette manière le personnage le plus robuste dans le roman et fait de lui une femme.

A part des images de fleurs, Genet féminise les personnages en employant le pronom personnel « elle » : « (...) *je me trouvais un genou en terre devant mon idole qui tremblait d'horreur (...) comme si elle m'eût reconnu, ou seulement comme si Harcamone eût reconnu Genet, et que je fusse la cause de son atroce émoi, (...)* » (Genet 1988 : 25-26), ou bien l'adjectif féminin : « *En tête courent le marié, Divers, et moi, la mariée.* (Genet 1988 : 95) » Comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, Genet renverse les sens des symboles du discours hétérosexuel afin d'éloigner la signification traditionnelle des métaphores. Ce faisant, les rôles des personnages ne changent pas en ceux des personnages féminins; c'est une décision prise par l'auteur justement pour transformer les images de la relation hétérosexuelle. Ainsi, la fleur ne symbolise plus la fleur de l'amour hétérosexuelle, elle se pare d'un sens nouveau convenable au récit de Genet. Même s'il s'agit d'un homme, la mariée est appelée « elle », qui est tout contraire au sens traditionnel du couple marié.

Comme nous l'avons mentionné, selon Tom F. Driver, ce sous-monde masculin est divisé en masculin et féminin (Driver 1966 : 8). Il est donc possible de constater que les personnages prostitués sont appelés « elle » et les personnages plus durs sont appelés « il ». Dans *Haute Surveillance*, le personnage Maurice est le plus faible parmi les détenus avec lesquels il partage la cellule. Yeux-Verts l'insulte en disant « La petite garce ! », ce qui nous montre la hiérarchie du monde masculin de Genet et la raison pour laquelle il prend certains personnages pour « femmes ». Cependant, il existe une voie vers la virilité dans les œuvres de Genet : le personnage qui a été jadis faible pourrait toujours devenir un « homme » puissant à travers la délinquance.

Le point de départ pour cette transformation est l'auteur lui-même : le sexe de Genet se transforme de femme en un homme « viril ». Il été la mariée dans le Pénitencier de Mettray, mais après le vol qu'il a commis avec son « verge d'acier », qu'il nommait le « phallus », il devient viril :

L'exacte vision qui faisait de moi un homme, c'est-à-dire un être vivant uniquement sur terre, correspondait avec ceci que semblait cesser ma féminité ou l'ambiguïté et le flou de mes désirs mâles. En effet, si le merveilleux, cette allégresse qui me suspendait à des rinceaux d'air pur, en prison naissait surtout de ce que je m'identifiais avec les beaux voyous qui la hantent, dès que j'acquis une virilité totale - ou, pour être plus exact, dès que je devins mâle - les voyous perdirent leur

prestige. (...) Je ne désirais plus ressembler aux voyous. J'avais le sentiment d'avoir réalisé la plénitude de moi-même. Peut-être moins aujourd'hui, après l'aventure que j'écris, mais je me suis senti fort, sans dépendance, libre, délié. Aucun modèle prestigieux ne se présentait plus à moi. (Genet 1988 : 36)

Dans ce passage, il est possible de constater que Genet abandonne sa féminité et quitte « l'ambiguïté » et « le flou » de ses désirs mâles. Nous voyons que la « féminité » sert à créer des fantasmes érotiques pour Genet, et après qu'il commence à être « viril », il devient « pénétratif », juste comme le « verge d'acier » qu'il utilisait pendant le vol. Les voyous ne sont plus supérieurs à lui ; ils perdent leurs pouvoirs séduisants sur lui. Selon Kadji Amin, la transformation de Genet en un voleur viril implique un changement de la perception de la féminité du « merveilleux » et de la masculinité de « l'exacte vision » : Genet n'est plus inférieur à d'autres voyous (Amin 2011 : 202-203). Après être devenu « viril », Genet n'est plus une « femme » désiré ; c'est lui qui désire d'autres détenus. Cette transformation permet à Genet de rêver de Bulkaen qu'il trouve « délicate », dans une position dominante dans sa relation sexuelle.

A la fin, nous pouvons donc voir que Genet féminise ses personnages afin d'établir l'érotisme et, ce faisant, d'accentuer la virilité des personnages en créant une hiérarchie entre les prisonniers. Il altère aussi les sens traditionnels des symboles de l'amour comme des fleurs et il les adapte aux scènes d'amour homosexuel ou bien les utilise pour féminiser les personnages. Ainsi, l'absence du genre féminin est remplacée par la présence des personnages qui portent des traits féminins.

Les chapitres précédents ayant montré qu'il existe en prison, parmi les prisonniers, une hiérarchie établie selon leurs pouvoirs virils et les crimes qu'ils ont commis, nous allons tenter d'éclaircir la hiérarchie masculine chez les prisonniers dans le chapitre suivant et voir comment le monde des « hors-la-loi » est établi dans les œuvres de Genet selon cette hiérarchie.

2.2. La hiérarchie masculine chez les prisonniers

Dans la partie précédente, nous avons étudié les métamorphoses du corps masculin, le thème de l'érotisme et de la virilité dans trois œuvres de Genet. Le centre de ces thèmes

est bien évidemment les prisonniers et leurs actes virils narrés par l'auteur. Toutefois, la raison pour laquelle Genet avait une telle obsession concernant les assassins et les criminels a maintes fois été interrogée par les critiques. Après avoir mis en lumière le sujet de « domination virile » dans la partie précédente, il devient essentiel de comprendre la source de cette domination et l'obsession de l'auteur. Nous allons donc étudier, à travers les éléments de son univers, les personnages qui forment ce monde « viril » ; les « hors-la-loi ».

L'univers des hors-la-loi de Genet comprend les prostitués, les pervers, les voleurs, les assassins, les brigands, et toute sorte de délinquants. La raison pour laquelle Genet choisit ces personnages dans ce groupe de criminels est bien qu'il est lui-même un délinquant et qu'il a été emprisonné. Comme les histoires qu'il raconte portent des traces autobiographiques, Genet construit son mythe de la prison en partant des personnages réels et fictifs. « *Je vais au théâtre afin de me voir sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être.* (Genet 1962 : 12) » affirme Genet pour présenter son point de vue personnel lors de la création de ses personnages de théâtre. Nous comprenons par cette citation que Genet, en créant ses personnages, part des faits réels de sa vie et les personnages portent également des traces de sa propre personnalité.

En outre, Genet a été abandonné par sa mère, ce qui a, tout petit, mené l'auteur à se révolter contre la société dans laquelle il vivait. « L'acte de l'agression » et « la protestation sociale » (Esslin 1963 : 228) des personnages criminels de Genet nous montrent la révolte de l'auteur en tant qu'écrivain et en tant que personne mis au ban de la société. Après qu'il a achevé son œuvre *Le Journal du Voleur*, il dit « *Depuis cinq ans j'écris des livres ; je peux dire que je l'ai fait avec plaisir, mais j'ai fini. Par l'écriture, j'ai obtenu ce que je cherchais* (Genet 1949 : 232) » De ce fait, il est évident que l'auteur a préféré écrire des récits plus subjectifs, toutefois, ses personnages portaient toujours des traits autobiographiques.

Comme nous l'avons déjà exprimé, Genet désigne l'identité de ses personnages selon leur délinquance et leur statut dans une relation homosexuelle. Malgré l'absence des

personnages féminins, nous avons constaté que la féminisation des personnages jouait un rôle déterminant dans les récits de Genet. Cependant, il est possible de souligner que certains traits comme la violence, la beauté ou le degré du crime qu'ils avaient commis menaient à un système de hiérarchie manifesté par un triangle de la hiérarchie. Nous avons élaboré le thème de « surveillance » dans le premier chapitre dans le cadre du système de contrôle des prisons, lequel est décidément le système « panoptique ». Ici, nous allons nous concentrer sur ce système de la hiérarchie qui est construit par des hors-la-loi et sur le rôle des condamnés à mort dans ce triangle du pouvoir. Ce faisant, nous allons arriver à la fondation mythique de l'univers carcéral de Genet, ce qui nous permettra de constater d'autres traits du corps masculin à part d'être érotique.

2.2.1. Le monde des hors-la-loi

La majorité des personnages de Genet sont ceux que nous appelons « hors-la-loi » et qui se trouvent tous « hors » de la société dite conformiste avec ses valeurs morales. Certes, pour Genet, la société qu'il crée possède des valeurs toutes différentes que la société conformiste. Les stéréotypes de la société telle que nous la concevons se manifestent en prison sous les traits du prostitué, du voleur, du Nègre, du mendiant dans les œuvres de Genet. Il serait possible de constater que Genet crée un monde tout contraire au monde que nous connaissons : c'est un monde fondé entièrement sur la délinquance. Son dégoût face à la société de son époque l'incite à créer une *contre-société* (Sartre 1952 : 160).

Ce n'est pas par hasard que Genet, étant toujours resté hors de la société conformiste, oppose ses personnages à ce système oppressif. « *Genet est un marginal au milieu des marginaux, un criminel et un pédéraste – un hors-la-loi de la société, une femme pour la fraternité des hors-la-loi.* (Grossvogel 1962 : 138-139) » Grossvogel confirme ainsi le statut de criminel de Genet, en l'appelant « marginal ». Il est lui-même un hors-la-loi. En outre, portant toujours le sentiment d'être abandonné, nous pourrions constater que Genet préfère se réfugier dans le monde des criminels où il peut être respecté et aimé par les autres « hors-la-loi » comme lui-même. A l'instar du commentaire du maître de

l'école de Genet : « *Mais ce n'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé.* »⁸, il serait possible de marquer qu'il surgit une telle dégradation que Genet se sent dépourvu de la maison qu'il croyait posséder. C'est ainsi que Genet se met à la recherche de sa maison, et il choisit ainsi de vivre auprès des hors-la-loi.

Genet confirme aussi qu'il a été impressionné par des délinquants de son époque, qui ont également inspiré l'auteur. Nous allons donc essayer de comprendre la prédilection de Genet afin d'analyser les personnages « hors-la-loi » dans ces œuvres *Miracle de la rose*, *Haute Surveillance* et *Un Chant d'Amour*. Par exemple, dans *Haute Surveillance*, il existe trois personnages principaux, Yeux-Verts, Lefranc et Maurice, et un personnage dont on entend le nom, mais que l'on ne voit jamais sur scène, Boule de Neige. Yeux-Verts est un meurtrier qui avait tué une femme, Lefranc est un voleur et Maurice est un délinquant ayant commis un crime mineur. Il est tout jeune, faible et désigné comme « féminin ». Boule de Neige est seulement évoqué dans la pièce ; il est condamné à mort et respecté par tous les autres prisonniers. Nous remarquons qu'il existe trois types de personnages dans la pièce: le condamné à mort, l'assassin et le petit délinquant (du vol, de la prostitution, du brigandage, etc.). En créant le personnage de Yeux-Verts, Genet s'est inspiré de l'assassin Louis Ménesclou, qui avait tué une jeune fille par strangulation en 1880 (Stewart 1987 : 635-643). Ménesclou avait utilisé des fleurs de lilas afin de persuader la fille d'entrer dans sa maison. Gene A. Plunka traite la ressemblance de ce meurtre en le comparant à celle de Yeux-Verts, qui, dans la pièce, essaie de séduire une fille avec des lilas entre ses dents et la tue à la fin (Plunka 1992 : 152). « *Maurice : La terre, la terre entière était parfumée. Et les mains de Yeux-Verts ? [...] Et secouer ses cheveux chargés de lilas* ». « *Yeux-Verts : Pas le sang, les lilas* » (Genet 1968 : 191). Dans la pièce, le sang se transforme en des lilas, ce qui nous montre la poétique de Genet qui déforme la réalité et la cruauté du crime commis. Les lilas dans la pièce atteignent une signification métaphorique et le meurtre constitue l'identité de Yeux-Verts. Genet prend des faits réels et les adapte dans sa pièce, ce qui montre au lecteur que l'histoire s'est inspirée de certains événements réels. Dans la *contre-société* qu'il a créée dans ces œuvres, il est difficile de distinguer l'authenticité des

⁸ Entretien avec Hubert Fichte, réalisé en décembre 1975, pour le quotidien *Die Zeit*, *L'Ennemi déclaré*, p. 98.

personnages, comme l'univers de Genet se constitue uniquement de délinquants, et non pas des personnalités importantes de son époque.

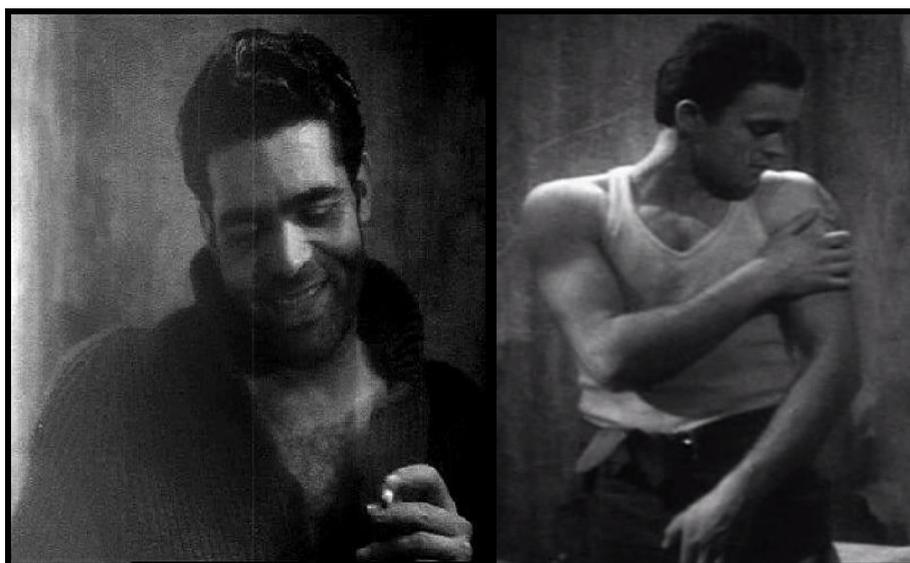
Dans *Miracle de la rose*, ce groupe de personnages reste le même : le condamné à mort est Harcamone, l'amant de Genet qu'il respecte profondément, Bulkaen, un voleur, et Divers, un petit délinquant. Cependant, Genet n'omet pas de mentionner l'assassin pédophile Gabriel Soclay, qu'il l'appelle « Soclay » dans *Miracle de la rose*. Socley, en 1935, avait violé et tué une petite fille nommée Nicole Marescot, qui avait quatre ans et demie :

Il me dit que le père Guepin l'avait obligé à courir après moi; bref, il donna de très nobles raisons alors que la seule bonne, il l'oublia, par pudeur ... car il se connaissait: c'était qu'étant fort et beau, porteur d'un nom qui rappelait de si près celui de Soclay, l'assassin de la fillette Marescot, il avait droit aux pires infamies ou, plutôt, il devait savoir que chez lui, les infamies tournaient en actes de héros. (Genet 1988 : 250)

Dans ce paragraphe, nous voyons que Genet sublime le meurtre de l'assassin et il considère Soclay comme un « héros » pour l'acte horrifant qu'il a commis. Cependant, nous remarquons également que Genet n'évoque pas toujours les meurtres en détails ; ce qui est important pour l'auteur, ce sont les faits réels de son époque qu'il relate afin d'affirmer que son entourage est fondé sur la délinquance, ce qui choque sans aucun doute le lecteur. Opposés à la société traditionaliste, les actes que les délinquants commettent leur donnent l'importance « qu'ils méritent » dans ce monde créé par l'auteur: c'est dans cette perspective que Genet parle de ses criminels avec une grande admiration.

Selon Geir Uvsløkk, « même si l'assassinat semble être le crime ultime, Genet écrit ses livres en honneur de tous les crimes » (Uvsløkk 2011 : 35). Genet a créé également des personnages ou des crimes fictifs en se basant sur des stéréotypes d'assassin, de brigand, de prostitué, etc. Dans le film *Un Chant d'Amour*, il est difficile de déterminer les crimes des prisonniers étant donné que ces crimes ne sont pas évidents du tout. Cependant, on constate qu'il existe divers types de prisonniers: le détenu âgé pourrait être de l'Afrique du nord comme il est de couleur, et le détenu dans la cellule voisine qui est plus petit que lui, a l'air d'avoir des traits féminins, comme les personnages

racontés dans les récits de Genet. Le troisième détenu que le gardien scrute est bien musclé. Le dernier détenu que nous voyons est un noir qui danse et se masturbe en même temps. Genet maintient la diversité des personnages dans son court métrage, mais les descriptions physiques sont identiques à ceux que nous rencontrons dans ses récits tels que le prisonnier qui a le corps bien musclé, l'autre qui est petit, fragile et a plusieurs tatouages, et le prisonnier africain.



Le prisonnier âgé et le jeune délinquant dans *Un chant d'amour*



Le prisonnier musclé et le prisonnier africain dans *Un chant d'amour*

Sartre qui cherche à donner un sens à la préméditation de Genet au vol affirme que celui-ci *veut, par un acte solitaire, s'intégrer à la communauté*, (Sartre 1952 : 21). Alors pourquoi ne pas créer sa propre communauté dans son écriture où il peut idéaliser le « crime » et transformer les actes infâmes en actes héroïques par son langage littéraire ? Genet, en outre, crée un système similaire à celui de la société en dehors de la prison, en changeant uniquement les personnages. Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous avons constaté que la structure « panoptique » de la prison entraînait un système de surveillance parmi les prisonniers. Ce système, par ailleurs, entraînait également un système de la hiérarchie parmi les prisonniers, vu que la surveillance était basée sur le pouvoir. Nous allons donc essayer d'étudier le classement du pouvoir chez les prisonniers dans le chapitre suivant afin de mieux comprendre le monde viril de Genet.

2.2.2. Le système de la hiérarchie

En analysant la vie de Genet, nous avons révélé que sa vie était, évidemment, basée sur certains systèmes qu'imposaient inévitablement les établissements dont il dépendait. Nous avons donc premièrement analysé le système panoptique dans le pénitencier Mettray, dans les prisons Fontevault et Santé que Genet avait fréquentées. Ce système nommé « panoptique » forçait les prisonniers à participer à ce système et les obligeait à se surveiller l'un et l'autre. Cependant, le système exigeait à la fois qu'un participant soit plus puissant que l'autre, afin qu'il puisse contrôler tous les autres, et leur faire subir les règles de la prison. Genet rencontra ce système pour la première fois au pénitencier de Mettray où le système de surveillance était effectuée non pas seulement par la structure du bâtiment, mais aussi par des détenus. A Mettray, le système exigeait aussi un regroupement chez les détenus :

« Frère aîné de la Famille B (chaque famille, contenue tout entière dans une des dix maisonnettes du Grand Carré couvert de gazon et planté de marronniers, se dénommait Famille A, B, C, D, E, F, G, H, J, L. Chacune abritait environ trente enfants commandés par un colon plus costaud et plus vicieux que les autres, choisi par le chef de famille, et qu'on appelait « frère aîné ». Le frère aîné était surveillé par ce chef de famille qui était habituellement quelque fonctionnaire retraité, un sous-officier, un ancien garde disciplinaire) il avait auprès de lui un gosse qui était quelque chose comme son écuyer, ou page, ou suivante, ou dame, et qui travaillait à l'atelier des tailleurs. » (Genet 1988 : 124)

Comme nous pouvons le constater, la surveillance dans le pénitencier est effectuée, quoique l'auteur ne l'ait pas mentionné dans ce paragraphe de *Miracle de la rose*, d'abord par les gardiens, ensuite par les chefs de famille et enfin par des frères aînés choisis par ces derniers. Il s'agit donc d'un ordre entre les classements qui sont inférieurs aux autres, tout comme une hiérarchie sociale. Dans une collectivité (société, institution), une organisation qui classe les personnes, leurs états, leurs fonctions selon des échelons subordonnés les uns aux autres, chaque échelon correspondant à un degré de pouvoir, de responsabilité, de compétence, de dignité, etc., supérieur à celui de l'échelon immédiatement inférieur, est définie comme « hiérarchie sociale ». Il serait possible de dire que, dans le pénitencier de Mettray, un système de la hiérarchie est établi selon le degré de pouvoir des détenus qui va parallèlement au système de surveillance.

Israel Barak-Glantz, professeur de sociologie à l'Université Wayne State, fait une recherche sur la répartition du pouvoir en prison, en créant quatre modèles. Le premier modèle est « autoritaire » et domine le système du pouvoir en prison jusqu'au milieu du XXe siècle. Dans ce modèle, le directeur contrôle tous les pouvoirs. Le modèle « bureaucratique-légal » apparaît après la Seconde Guerre mondiale et il comprend le service des prisons. Le directeur est un administrateur et l'autorité des surveillants est limitée. Un autre modèle surgit à ce moment qui est le modèle des « pouvoirs partagés ». Les détenus peuvent avoir une part du pouvoir de décision sur la vie en prison. Le quatrième modèle qu'il soutient est le « contrôle par les détenus » d'après lequel il suggère que les détenus décident des règles de la prison, les exécutent et ont le contrôle sur la communauté de la prison.⁹ Le système que Genet établit dans ses œuvres pourrait néanmoins faire partie de ce groupe étant donné que les détenus participent à ce système et ils se contrôlent mutuellement en se servant du pouvoir donné par l'administration de la prison. De ce fait, les jeunes délinquants de Mettray ont des chefs et des partenaires pour les assister.

Par ailleurs, la hiérarchie établie dans le pénitencier Mettray se transformera en une hiérarchie plus sévère, qui décidera du rang des détenus en prison. Comme nous l'avons

⁹ Israel L. Barak-Glantz, "Towards a conceptual schema of prison management styles", *The Prison Journal*, 1981, 61:42, cité par Philippe Combessie dans *Sociologie de la prison*, La Découverte, Paris, 2009.

évoqué, il y aurait un triangle dans la hiérarchie et le régime effectué serait plus totalitaire. Selon Harry E. Stewart et Rob Roy McGregor, la société de Mettray est seulement le « microcosme de macrocosme » (Stewart&McGregor 1993 : 26), et ainsi, nous intégrons le macrocosme de prison de l'auteur, en analysant ses œuvres. Dans *Miracle de la rose*, Genet établit une société tout entière dont les personnages ont des places propres à leur classement. Genet évoque ce classement à travers les sobriquets et les degrés de leurs crimes.

Ils restaient une seconde saisis par l'horizon brusquement reculé, et ils se disaient bonsoir, de fenêtre à fenêtre. Ils connaissaient les diminutifs de leurs prénoms: « Jeannot, Jo, Ricou, Dédé, Polo » ou encore ces surnoms parfumés, légers et prêts à reprendre leur vol, posés sur les épaules des macs et qu'il me plaît de croire être des mots d'amour dont nous n'avions pas encore le secret à Mettray (...). Alors flottait sous les étoiles, de la Centrale à Mettray: *Princesse Milliard, la Corde au Cou, Sous la Dague, les Tarots de la Bohémienne, la Sultane blonde*. (Genet 1988 : 185-186)

Nous constatons par les sobriquets que certains détenus, qui sont des prostitués homosexuels, sont féminisés et qu'on appelle « Princesse », « Bohémienne », « Sultane » se trouvent au bas du triangle de la hiérarchie. Les autres prisonniers qui sont enfermés en raison de brigandage, de vol ou autres crimes partagent avec eux le même destin mais n'ont pas de sobriquets et sont donc plus respectés par rapport aux prostitués. Dernièrement, le condamné à mort Harcamone est placé au top de ce triangle de la hiérarchie parce qu'il est assassin et sera bientôt exécuté. Selon Tom F. Driver, il existe une hiérarchie du mal et du pouvoir qui atteint l'acmé dans le personnage Harcamone : Harcamone représente à la fois le mal à cause de ses crimes, et aussi l'hégémonie du condamné à mort dans les prisons (Driver 1966 : 14).

Dans *Haute Surveillance*, les frontières du système hiérarchique sont déterminées et représentées plus rigoureusement. La hiérarchie de transgression, commençant par le profane et allant au sacré, qui était implicite dans *Miracle de la rose* est désormais explicite dans *Haute Surveillance*. Lefranc et Maurice qui sont tous les deux des petits délinquants, se trouvent en bas de la hiérarchie, alors que Yeux-Verts est un assassin et est mieux placé que ces derniers. Cependant, le condamné à mort Boule de Neige est placé au top de cette hiérarchie étant donné qu'il a tué, mais non pas par hasard comme Yeux-Verts, mais parce qu'il était obligé de tuer, il a tué lors d'un vol. Il serait possible

de constater que la nature de leurs crimes détermine également leur statut dans la hiérarchie.

Je suis peut-être moins fort que Boule de Neige parce que son crime était un peu plus nécessaire que le mien. Parce qu'il a tué pour piller et pour voler, mais comme lui j'ai tué pour vivre et j'ai déjà le sourire. J'ai compris son crime. (Genet 1968 : 204-205)

Sartre confirme aussi le choix de Genet en analysant la structure de cette contre-société : « (...) Genet établit une hiérarchie dans le crime selon le degré de nécessité des mobiles. Au plus bas, il y a le crime gratuit (...). Seulement on a compris que le besoin, l'intérêt, la peur et la colère sont pour le criminel-né des motifs d'apparence (Sartre 1952 : 114). » Nous pourrions dire qu'il s'avère difficile de pouvoir dépasser le statut que le détenu a une fois obtenu. Yeux-Verts accepte son statut et se soumet à la grandeur de Boule de Neige, en revanche, Lefranc ne consent pas ; il désire obtenir la place éminente de Yeux-Verts. Sartre désigne ce système comme un axe de la féodalité qui a des rapports horizontaux de juxtaposition (Sartre 1952 : 136). Cependant, Lefranc ne respecte ni le système, ni son statut : il veut en être au top tout comme Yeux-Verts dans leur cellule. L'échec de Lefranc vient du manque de nécessité de son crime ; en tuant Maurice, il ne devient qu'un simple assassin sans la gloire et son acte n'est pas « héroïque ». C'est pour cette raison qu'à la fin, il reste tout seul et il accepte la vérité : « Je suis vraiment tout seul (Genet 1968 : 213). » Il ne devient ni un grand assassin, ni ne remplace Yeux-Verts.

Nous pourrions conclure que le système féodal exige un ordre de rang chez les prisonniers que ceux-ci doivent respecter. Au pénitencier Mettray que Genet appelle « La Colonie » les classements sont comme la réflexion d'une grande famille et on reste familier à ce sentiment à travers l'autorité des « Frères ». Dans la prison, il n'y a plus de « Frères », mais la hiérarchie est manifestée par l'autorégulation des détenus : chacun doit accepter sa place et agir ainsi. Quant au film de fantasmes homosexuels de Genet, *Un chant d'amour*, le contrôle absolu est effectué seulement par le gardien, vu qu'il n'y existe pas des classements chez les prisonniers. Genet ne cherche pas à représenter ce système hiérarchique dans son film, il se concentre plutôt sur les fantasmes rendus possible par la surveillance : le voyeurisme du gardien. Toutefois, nous avons révélé que Genet représente la prison fondamentalement comme un espace viril à travers la

présence du corps masculin, et que l'auteur présente comment un système de la hiérarchie peut surgir dans cette contre-société, tout comme la société conformiste du monde extérieur. Le manque du sexe féminin est comblé par la présence virile des prisonniers et par les désirs homosexuels, et nous comprenons que la « féminisation » des personnages a pour but de les mettre au plus bas de ce système hiérarchique. Après avoir analysé la structure réelle et imaginaire de la prison, ainsi que le monde viril des prisons, il nous reste d'essayer de répondre à la question suivante : d'où vient l'obsession et l'importance du crime pour Genet ? Nous espérons, à travers cette réponse, arriver à la source de la représentation de la prison genettienne qui est commune aux trois œuvres étudiées.

TROISIÈME CHAPITRE

3. LA PRISON : L'UNIVERS ABSTRAIT

3.1. La source de fantasmes

Dans les chapitres précédents de notre recherche, nous avons révélé que la prison, étant un espace réel, vécu par le corps, est également un espace s'offrant volontairement à l'incarnation du mythe, fondé sur une subjectivation de son auteur, de la prison genétienne en se parant d'une dimension dépassant celle d'un espace réel. Cette dimension, ainsi que l'espace réel, vont de pair : l'imagination poétique de Genet transforme la prison en un lieu de mythe et l'espace devient une source de fantasmes. Les fantasmes et les rêveries qui se déroulent dans et aussi en dehors de la prison sont itératifs dans les trois œuvres en question de Genet. L'espace qui engendre l'écriture et la poétique est à la base, la prison elle-même. C'est ainsi que la prison se forge une fonction imaginaire et il ne s'agira plus d'un lieu concret. Richard N. Coe remarque que Genet crée un monde considéré comme une collection de phénomènes matériels et ayant un réalisme sans la réalité (Coe 1969 : 69). C'est parce que l'utilisation du symbolisme et des métaphores entraînent à la fois le détachement de la réalité de la vie en prison.

Par ailleurs, la prison s'ouvre à un autre horizon aussi : comme l'histoire de l'incarcération se déroule en prison, on peut y échapper par les rêveries. Nous pourrions ainsi dire que la prison ne représente pas seulement un lieu de détention, elle est également un lieu des rêveries comme un chemin vers d'autres horizons imaginaires. Selon Aïcha El Basri, Genet préfère s'ancrer dans l'univers carcéral au lieu d'y échapper dans sa vie réelle (El Basri 1999 : 51). C'est en fait, la volonté de se soumettre à la captivité justement pour exploiter la source de la création en prison. Ce faisant, la prison ne reste que comme un décor de sa fiction ; elle est le point de départ des récits de Genet : « *Les prisons sont des lieux où se forment des rêveries comparables* (El Basri 1999 : 51) ».

Un autre thème que nous essaierons de mettre à jour est le voyeurisme qui est assez manifeste et qui est indéniablement source de fantasmes. Comme dans *Un chant*

d'amour, l'histoire est entrecoupée par des scènes de fantasmes de deux prisonniers et de ceux du gardien. Et dans ces rêveries, on est forcé d'assister à tout : le regard du spectateur est juxtaposé à celui du gardien qui est un voyeur. Le lecteur est également témoin des fantasmes de l'auteur comme si le « je » autobiographique devenait le « je » du lecteur. Comme les fantasmes des détenus, le voyeurisme est aussi relié à l'incarcération, sauf qu'il ne relate que les fantasmes de Genet. A travers ces fantasmes, nous allons analyser la prison comme un lieu imaginaire et tenter de comprendre comment la prison est devenue une source littéraire pour l'auteur.

3.1.1. La Fuite

Nous avons vu que les prisonniers méditent, dans chacune des trois œuvres, leurs désirs pendant leur captivité. Les rêveries peuvent être causées par la force mystique de la prison ou bien par le désir amoureux, qui est de préférence homosexuel. Quoi qu'il en soit, nous avons constaté que l'incarcération était toujours la raison déterminante pour l'évocation des rêves des prisonniers, ainsi que ceux de Genet qui décrivait la prison comme un être vivant. Cependant, à travers l'écriture et grâce au mysticisme de la prison, nous avons constaté également que Genet trouvait la liberté en prison et qu'il ne la cherchait pas ailleurs. Pourtant, l'auteur décrit de la même façon des rêveries qui portent des valeurs symboliques étant donné qu'elles sont représentées en dehors de la prison comme si l'espace n'était plus la prison, mais un tout autre horizon. Cette nouvelle dimension est en fait, fondée sur des symboles de l'inconscient et nous allons étudier comment Genet établit un univers à l'extérieur de la prison alors que l'enfermement continue.

Dans *Miracle de la rose*, quand Genet arrive à la prison Fontevault pour la première fois, nous pouvons lire qu'il est fasciné par sa construction et par son passé mystique. A l'entrée, extasié par l'ambiance mystique, Genet remarque une « fontaine miraculeuse » (Genet 1988 : 13) qui est, en effet, imaginaire. Cet incident est en quelque sorte le signe révélateur de sa transformation en auteur. Afin de compléter cette transformation, il doit d'abord accepter l'incarcération. Une fois enfermé, Genet peut déréaliser l'espace grâce à ses fantasmes et rédiger une « fable » de la prison. Richard N. Coe désigne ce trajet de Genet comme une « fuite » (Coe 1969 : 70) dont il est conscient. Nous pourrions ainsi

dire que le choix du symbole de la « fontaine » est fait consciemment par l'auteur afin de signaler que son trajet a commencé, et comme l'eau sort de la terre et change de dimension, Genet doit s'attacher à la terre, ce qui est la réalité et joindre l'irréalité en acceptant sa transformation. C'est ainsi que l'auteur plonge dans les fantasmes comme s'il rédigeait une fable dans la prison.

Dans les rêveries relatant la fuite que nous pouvons lire dans ces trois œuvres, le symbole de la galère est récurrent dans *Miracle de la rose* alors qu'il n'apparaît ni dans *Haute Surveillance* ni dans *Un chant d'amour*. Genet indique son désir de l'auto-transformation et la découverte de son pouvoir est désignée à travers le symbole de la galère. La galère ne représente pas seulement un moyen d'échapper à la prison ; il est aussi un moyen de découverte et de la transportation vers l'irréel où l'auteur trouve refuge.

La nuit, souvent je reste éveillé. Je suis la sentinelle debout à la porte du sommeil des autres, dont je suis le maître. Je suis l'esprit qui flotte au-dessus de la masse informe du rêve. Le temps que j'y passe relève de ce temps qui s'écoule dans les yeux des chiens ou dans les mouvements de n'importe quel insecte. Nous ne sommes presque plus au monde. Et si pour tout achever la pluie tombe, tout sombre, englouti dans l'horreur où ne flotte plus, au-dessus de ces vagues trop lourdes, que ma galère. Les nuits qu'il pleuvait, dans la tempête, la galère affolée roulait bord sur bord. (Genet 1988 : 153)

Dans ce paragraphe, nous remarquons que l'auteur plonge dans les rêveries sans dormir et il entre dans un autre monde. Genet, dans sa galère, doit confronter les problématiques de l'incarcération afin « d'achever » tout. L'auteur doit accepter le fait que sa transformation avait commencé et qu'il était obligé de s'adapter au système de la prison. Ce faisant, il allait créer la poétique de la prison et se libérer en même temps. Nous pourrions ainsi constater qu'à travers les fantasmes, l'auteur peut obtenir sa libération, et cela n'est pas uniquement la libération de l'incarcération ; c'est une liberté pour son esprit aussi :

Mettray prend soudain la place - non de la prison que j'habite - mais de moi-même, et je m'embarque, comme autrefois au fond de mon hamac, sur les vestiges de la barque démantée presque détruite, parmi les fleurs du Grand Carré, à Mettray. Mon désir de fuite et d'amour la camoufle en une galère en révolte évadée d'un bagne. C'est l'« Offensive ». Sur elle, j'ai parcouru les mers du Sud, à travers les branches, les feuilles, les fleurs et les oiseaux de Touraine.

Genet s'unit au pénitencier Mettray, et devient une galère en se libérant de la détention. La mer n'a pas d'horizon et Genet peut flotter dans l'infini tout comme un bébé qui erre dans les rêveries alors qu'il est dans l'utérus. Selon Betinna L. Knapp, en partant de ces rêveries, le monde intérieur de Genet indique que Genet fait partie toujours du monde criminel (Knapp 1989 : 39). Cela crée donc une problématique à laquelle Genet doit échapper à travers sa puissance littéraire. Genet confirme « *Et comme à Mettray, j'avais eu l'impression que ce rêve n'était pas né de rien - comme paraissent souvent naître les rêves - je viens d'avoir l'impression ici que tout ce passage de ma vie avait ses racines profondes dans ce rêve, (...) (Genet 1988 : 338).* » De ce fait, il serait possible de dire que Genet possède en lui-même déjà les sources de ses rêveries et de la création littéraire, par ailleurs, il ne lui reste qu'à compléter la quête d'identité afin de finir son trajet.

La rêverie est annoncée d'abord par l'auteur dans la didascalie de *Haute Surveillance*. « *Toute la pièce se déroulera comme dans un rêve* », dit Genet dans l'ouverture de sa pièce. Dès le début de la pièce, le lecteur et le spectateur rencontrent le monde mythique de la prison qui présente le royaume des criminels tels le roi Boule de Neige et l'assassin Yeux-Verts. Tout comme *Miracle de la rose*, la pièce est enrichie par des symboles qui forment la prison imaginaire de Genet. Cependant, la quête de transformation dans *Haute Surveillance* est étendue sur la transgression.

Le chef de la cellule, Yeux-Verts relate son crime comme s'il était présent au moment de l'assassinat et comme s'il désirait changer la conséquence de ce qu'il avait commis. La reprise imaginaire est en fait une rêverie de Yeux-Verts qui s'évade au moment du crime. Il essaie tout pour refaire ce qu'il a fait : « *J'ai fait des efforts. Je courais à droite et à gauche. Je me tortillais. J'essayais toutes les formes pour ne pas devenir un assassin. Essayé d'être un chien, un chat, un cheval, un tigre, une table, une pierre ! (...) une rose! (Genet 1968 : 197)* » Finalement, Yeux-Verts danse comme on dansait dans les rituels shamanistes. A la fin de ce rituel, Yeux-Verts doit accepter ses limitations et sa place dans la hiérarchie dans la prison. Richard N. Coe écrit que « *l'acceptation peut uniquement être faite rétrospectivement (Coe 1969 : 232)* ». Nous comprenons ainsi que selon Genet, afin de trouver la rédemption, il faut approuver la volonté de ses crimes

comme Yeux-Verts doit accepter la sienne. Donc le fantasme de Yeux-Verts pour s'évader se transforme en une quête d'identité.

Dans le film *Un chant d'amour*, la prison est représentée plutôt comme un espace de fantasmes dans lequel le gardien et les prisonniers trouvent réjouissance. Toutefois, à travers les fantasmes érotiques des détenus, les deux amants peuvent s'évader. Dans la rêverie, ils se rendent dans un espace naturel (végétal) en dehors de la prison où ils s'embrassent.



La scène du rêve dans la forêt dans *Un chant d'amour*

Alors que la liberté à l'extérieur de la prison était représentée par le liquide dans *Miracle de la rose*, comme la mer et la fontaine, nous rencontrons les éléments végétaux dans le film tels les arbres et les fleurs. Genet évoque ses fantasmes homosexuels à travers les rêveries du gardien et des détenus et ces rêveries ne se réalisent qu'en dehors de la prison. La rêverie inquiétante est celle du gardien qui n'arrive pas à accepter ses désirs homosexuels. Il étouffe sa volonté et regarde les détenus à travers les trous des portes comme un voyeur. Cependant, il ne peut pas refouler son désir et il revient au début, en regardant les prisonniers peut-être jusqu'à la fin.

En conclusion, nous pourrions constater qu'à travers les fantasmes des prisonniers, la prison devient un espace libérant et ouvert, et Genet se livre à la création de ses œuvres

en transformant le lieu comme il le désirait. C'est ainsi que la prison n'est plus un décor pour ses récits mais une source pour l'écriture.

3.1.2. Les fantasmes et l'écriture

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes demandé comment Genet donnait un attachement viscéral à la prison du fait qu'il était fasciné par le « charme érotique » de ces lieux. Genet admire et sublime les éléments virils qu'il peut trouver et décrire alors qu'il est incarcéré. Nous remarquons également que les fantasmes érotiques de l'auteur en prison, lui donne, en fait, la source créative pour l'écriture étant donné qu'il s'inspire des vies des prisonniers. La prison demeure toujours un décor pour les histoires que Genet relate, par ailleurs, il ajoute des moments fictifs et fait de nombreuses suspensions dans l'histoire justement pour décrire ses fantasmes.

Dès les débuts des romans *Miracle de la rose* et *Notre-Dame des fleurs*, Genet signale la fin des personnages et restreint ainsi l'imagination du lecteur. L'un des traits essentiels de la prison imaginaire de Genet dans *Miracle de la rose* est que la voix intradiégétique de l'auteur entrecoupe le temps du récit en relatant les fantasmes érotiques. Le récit devient ainsi un moyen pour Genet de créer des sous-histoires fictives, même si on connaît la fin. Par ailleurs, les fantasmes que l'auteur relate n'expriment pas seulement la fuite de la prison ; ils servent aussi à faire de Genet « le maître du temps » étant donné qu'il peut échapper à la vie en prison et être avec ses amants dans sa cellule. Genet raconte plusieurs amants dans *Miracle de la rose*, tels Harcamone, Bulkaen, et Divers avec lesquels il partage des fantasmes sexuels. Bulkaen, même après sa mort, est toujours l'obsession amoureuse de Genet :

Enfin, je suis tellement obsédé par le désir, que tous les mots, et chaque syllabe dans les mots évoquent l'amour « Repousser l'agresseur... » me met en face de « repousser la merde » s'aggravant d'une idée de graisse... Je souffre de n'avoir jamais possédé Bulkaen. (...) Il se refusait, dans l'escalier, mais je l'invente plus docile. Ses yeux, ses paupières tremblent. (...) Alors qu'une volonté sévère écarte de ma pensée les images qui ne sont pas la sienne, je tiens mon esprit avidement tendu vers la vision des plus attrayants détails de son corps. Je suis obligé d'inventer les attitudes amoureuses qu'il aurait. (Genet 1988 : 102)

Dans ce passage, nous voyons que Genet souffre de l'amour de Bulkaen qui était mort en essayant de s'évader. Afin d'être avec lui, il faut que Genet « invente des choses » et « rêve ». Nous pourrions ainsi dire qu'à travers ses fantasmes, Genet révèle la source de ses rêveries et son désir de « créer » quelque chose. Ses fantasmes sont liés directement à la poétique de son œuvre puisque comme il le précise, il faut inventer : « *Pour connaître le plaisir dans la solitude de mes nuits, il m'arrivait encore de m'inventer un visage et un corps très beau et très jeune, afin de jouir plus facilement des caresses du capitaine de la galère, puis il m'arrivait encore de m'imaginer dans d'autres situations, de courir, en pensée, d'autres aventures, oubliant de me débarrasser de ce corps et de ce visage de jeunesse, si bien qu'un jour je me vis emporté dans une histoire où je me vendais à un vieillard très riche.* (Genet 1988 : 138) » Genet, par l'imagination, imagine d'être en compagnie d'un amant « accompagnant » sa solitude.

Dans *Haute Surveillance*, les fantasmes des prisonniers sont plutôt sous-entendus et ne sont décrits que par une seule image : la femme de Yeux-Verts. Elle représente le désir sexuel, l'ambition et la trahison étant donné que Lefranc désire être avec elle après sa sortie de la prison. Ce faisant, il va trahir Yeux-Verts et le remplacer également comme s'il avait une place supérieure dans la hiérarchie criminelle. A part le tatouage de sa femme sur son bras, Yeux-Verts est aussi obligé de partager les lettres de sa femme avec Maurice et Lefranc parce qu'étant illettré, il ne peut les lire lui-même. Cela provoque alors un désir secret chez Lefranc pour la femme de Yeux-Verts et il l'imité. « *C'est toi qui lui écrivais comme à ta propre femme ! Tu te vidais sur le papier !* (Genet 1968 : 190) » crie Maurice en accusant Lefranc de trahison. Cependant, l'image sexuelle n'est pas évoquée comme un moyen de la création comme elle était faite dans *Miracle de la rose* ; or, elle ne paraît que comme une image stratégique dans la hiérarchie de la prison.

Nous pouvons voir la représentation scénique des fantasmes de Genet dans son film *Un chant d'amour* étant donné que les fantasmes sont basés sur les désirs sexuels des prisonniers et du gardien. Le gardien de la prison apparaît tendu en regardant les prisonniers. Nous comprenons qu'il prend plaisir à les regarder, comme un voyeur, cependant il ne peut pas réaliser ses désirs. Suite aux scènes qu'il guette discrètement, le gardien rêve de rapports sexuels avec un homme qu'il embrasse. Le contact avec le

phallus, les corps nus des hommes et les fleurs blanches comme des symboles de l'amour révèlent comment Genet représente visuellement la poésie de ses fantasmes érotiques.



La scène du fantasme sexuel du gardien dans *Un chant d'amour*

L'échange de la fumée de la cigarette bouche-à-bouche et la fleur qu'ils mangent en s'embrassant nous indiquent qu'afin de se libérer dans ses désirs, il faut se livrer aux fantasmes. Par les scènes explicites, Genet crée également un film érotique et obscène qu'on peut considérer comme pornographique et il exalte le corps masculin à travers les scènes de rêveries. Comme cela, la prison n'est plus de nouveau un décor à l'histoire racontée ; le sujet devient abruptement les rêves.

Nous pourrions ainsi constater que les fantasmes décrit soit verbalement soit visuellement mènent à la création des sous-histoires dans l'histoire comme s'il s'agissait d'une mise-en-abyme et qu'ils sont attachés directement à la poésie de la prison de Genet. L'auteur, par le biais de ses fantasmes, nous révèle qu'il tient à la source poétique de la prison imaginaire même si les récits ne s'y déroulent pas tout au long de l'histoire.

3.1.3. Le voyeurisme

Le système panoptique qui est engravé dans les récits de Genet afin d'établir le contrôle absolu dans la prison, comme nous l'avons vu, entraînait l'observation des autres chez les détenus. Les prisonniers, étant obligés de se surveiller, devaient participer à ce

système dans toutes les conditions. Cependant, cette exigence de la prison suscite un autre comportement chez les prisonniers et les gardiens, qui est d'observer l'intimité ou la nudité des autres en cherchant le plaisir et l'excitation. Comme Genet était influencé par « le charme érotique » des prisons, il préfère davantage être le témoin des fantasmes des autres. C'est ainsi qu'en tant que lecteur et spectateur, nous participons également à cette pratique par le biais des descriptions de Genet dans les récits et le film.

Genet signale la présence des surveillants en disant : « *Sans doute, il existe les surveillants (...) mais ils sont là pour donner plus de signification à notre honte (et à sa splendeur)* » (Genet 1988 : 233) ». Cependant, le système impose que Genet soit aussi l'un de ces surveillants ; la focalisation change d'après l'histoire. La voix intra-diégétique du narrateur se transforme en la voix extra-diégétique pendant que le narrateur raconte la cellule de Harcamone. Dans ces passages fictifs dans *Miracle de la rose*, Genet plonge dans les fantasmes avec Harcamone qu'il admire. D'autre part, comme les détenus restent dans la majorité du temps dans leur cellule, la surveillance est effectuée principalement par les gardiens. Dans trois œuvres de Genet, nous voyons que les gardiens sont toujours omniprésents en tant que surveillants.

Comme Mettray, la Centrale était surveillée par tout un peuple de vieux gâfes à qui l'infamie est naturelle. Nous sommes pour eux des pourris. Ils haïssaient ouvertement les détenus et ils les chérissaient en secret. De plus, ils étaient - ils sont - les gardiens jaloux d'habitudes, de coutumes répugnantes. Leurs allées et venues tissaient les limites d'un domaine inhumain, ou plutôt les rets d'un piège où l'abjection était prise. (Genet 1988 : 120-121)

Ayant l'habitude de crimes atroces et abjects, les gardiens ne cachent pas leurs dégoûts envers les prisonniers. Par « leurs allées et venues », nous comprenons qu'ils arpentent les couloirs de la prison sans arrêt, en surveillant les prisonniers par les trous des portes incessamment. Cela est évident également dans *Haute Surveillance* quand Lefranc admet la présence du gardien juste derrière la porte : « *Tout est en ordre, vous le voyez bien.* » (Genet 1968 : 201) ». Nous constatons que le gardien est toujours là à regarder les prisonniers. Dès que la porte s'ouvre après que Lefranc tue Maurice, y apparaît le gardien, souriant. Il est suggéré qu'il y était tout au long de leur conversation comme un spectateur. En lisant la pièce, le lecteur prend la place du lecteur-spectateur comme le gardien et le spectateur au théâtre se sent surveillé comme les personnages de la pièce. Cependant, en regardant le film *Un chant d'amour*, la position du spectateur change en

raison de la surveillance perverse du gardien. Le regard du spectateur est derrière la caméra comme celui du gardien-voyeur est derrière les trous des portes de la prison. Comme cela, le spectateur est forcé d'exercer le voyeurisme alors que le gardien regarde les prisonniers. Le gardien les voit dans les moments les plus intimes : ils se masturbent alors que lui arpente le couloir de la prison. Comme le gardien en prend plaisir, il commence à rêver de rapports sexuels avec un homme. En tant que spectateur, on est témoin de toutes ses actions et notre regard devient le sien ; on s'identifie au gardien. Nous pourrions ainsi dire que la pratique de la surveillance exercée par les gardiens dans *Un chant d'amour* révèle la perversion du point de vue des gardiens, et non comme les gardiens représentés dans *Miracle de la rose* et *Haute Surveillance*. Laura Oswald le confirme en suggérant que l'interruption des scènes entrecroisées, comme les scènes dans les cellules des détenus et les scènes en dehors de celles-ci avec le gardien, en imposant le « regard » de la narration du « je » / de « l'œil », rend visible l'implication première du spectateur dans le discours en tant que voyeur absent (Oswald 1989 : 111). Le « je » du gardien devient le « je » du spectateur par le regard : « l'œil ». Le spectateur devrait participer à cette action d'où les fantasmes de Genet sur la prison se réalisent.



La scène du voyeurisme dans *Un chant d'amour*

Par ailleurs, le voyeur-spectateur prend la place d'un onaniste, comme le gardien qui prend plaisir des masturbations des prisonniers, et le spectateur devient ainsi voyeur-onaniste. Le regard du gardien est inéluctable ; les prisonniers vivent « sous l'œil impassible des gardiens (Genet 1988 : 129) » et nous voyons que la surveillance absolue décrite dans les récits de Genet s'étend à une dimension perverse dans le film.

Il serait ainsi possible de dire que Genet, à travers ses fantasmes personnels, crée un espace imaginaire en dehors de la prison, qui est fondamental de sa trilogie romanesque, de sa pièce de théâtre et de son film. Les fantasmes ont tous différentes significations : cela pourrait être une voie pour la liberté, une source pour son écriture d'où vient sa poétique, les désirs opprimés ou les réflexions des ses désirs personnels. Ce faisant, la prison ne s'avère plus être un espace concret ; on entre dans un sous-monde entouré par la prison où tout est évoqué au sens figuré. Il serait donc possible de constater que Genet trouve l'inspiration pour son écriture dans la prison qui lui donne toutes les sources dont il a besoin.

3.2. La Prison : Source d'identité

Tout au long de ses récits, il était visible que Genet créait le mythe de la prison étant donné que cette dernière était représentée en tant que *téménos*¹⁰, l'endroit sacré où Genet pouvait performer les rituels criminels et ceux de l'écriture. Telle une conséquence de cette création, la prison comprenait non seulement les traits mystiques et fantasmatiques, elle reflétait également les traces autobiographiques de sa vie. Et dans cet espace, Genet mêlait le réel à la fiction et la définissait comme un sanctuaire. Finalement, Genet présentait les habitants, les rituels, la structure de la prison en remplaçant le Dieu puisque c'est l'auteur-même qui créait tout à travers son écriture. Cependant, l'échange des faits réels avec l'imaginaire de Genet, que nous avons interrogé jusqu'ici, n'indique pas les fonctions entières de la prison.

Il serait pourtant possible d'affirmer que ce n'est pas seulement pour des raisons créatives que l'auteur choisit la prison en tant que sujet ou espace de ses œuvres. Il existe une autre tentative personnelle justifiant son choix, mis à part « le charme érotique » des prisons, ce que nous analyserons dans ce chapitre. « *La prison m'offrit la première consolation, la première paix, la première confusion amicale : c'était dans l'immonde. Tant de solitude m'avait forcé à faire de moi-même pour moi un*

¹⁰ Un téménos (du grec ancien τὸ τέμενος) est, dans l'antiquité grecque, l'espace sacré (littéralement « l'espace découpé » pour la divinité) constituant un sanctuaire, lorsqu'il est délimité par une enceinte appelée péribole qui peut prendre plusieurs formes (bornes, clôture, mur, portique). Par extension ce mot est employé pour désigner un espace sacré dans les cultures antiques, par exemple dans les temples égyptiens ou chez les Étrusques.

compagnon. (Genet 1988 : 96) » Par cette citation de Genet, nous comprenons que la prison comble le vide que Genet ressentait et finalement, Genet avait trouvé un compagnon lui offrant le confort en prison : l'écriture. Depuis son enfance, Genet est rattaché au crime qui est le seul moyen pour lui de retourner en prison. Il entreprend son trajet criminel à l'âge de dix ans et ne le quitte pas entre 1937 et 1943. Genet ne peut s'échapper de la prison, il y retourne plusieurs fois comme s'il le faisait volontairement. De ce fait, il serait possible de dire que le crime nous révèle d'abord la corrélation entre l'identité de Genet et sa prison imaginaire.

Par ailleurs, la prison imaginaire de Genet lui offre non seulement un compagnon remplissant le vide de sa vie, mais aussi une possibilité de constituer ce qui manquait dans sa vie. Genet ne savait pas que la famille qu'il croyait être la sienne était adoptive et l'idée d'en « posséder » une devint flagrante quand son maître d'école déclara « *Mais ce n'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé*¹¹ ». Genet remarque qu'il n'appartient à rien et qu'il ne possède rien d'où vient son obsession de « posséder » et « d'appartenir à quelque chose ». Nous voyons ultérieurement que Genet établit un univers où il ne serait pas rejeté et où la possession ne serait pas obligée. Cet univers est rempli de frères, comme s'il avait une grande famille, et même, il y peut avoir une mère. Comme « l'attachement viscéral » de Genet à la prison nous indique que l'auteur remplace la prison avec sa famille adoptive, il nous montre aussi que lui, forme sa propre identité derrière les murs de la prison où il serait accepté. Nous allons élaborer comment la prison reflète l'identité de Genet étant donné qu'elle est formée fondamentalement pendant l'incarcération et voir par conséquent le rôle de la prison en tant que famille imaginaire dans le mythe de la prison de Genet. Après notre analyse, nous allons révéler la fonction de la prison autre qu'un espace concret, ensuite, nous allons élaborer la quête de la formation d'un auteur. A la fin, la prison sera transformée en une famille et ainsi, la prison imaginaire de Genet sera complète.

3.2.1. « J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi »

Quand Genet commence à voler pour la première fois dans sa vie alors qu'il a dix ans, dans le désir de posséder quelque chose, il ne sait s'il est un voleur ou s'il sera un

¹¹ Voir Chapitre II, page 55 de cette étude.

voleur. Brusquement arraché à sa famille adoptive et sévèrement poussé à la solitude, il trouve réconfort auprès des jeunes délinquants dans le pénitencier où il sera accepté et aimé. Mais une fois condamné, Genet se rend compte qu'il est entré dans le monde criminel et qu'il fait désormais partie de ce groupe. Sartre désigne la décision de Genet comme le « stade éthique de la révolte » (Sartre 1952 : 69) de l'auteur : selon Sartre, c'est « la dignité » de Genet qui le pousse à se révolter contre la société qui le traite comme abject à cause de ses crimes. Cette contre-société qu'il forme, comme nous l'avons analysé dans les chapitres précédents, est constituée de criminels de toutes sortes. Cependant, tout comme Genet, les criminels sont totalement conscients qu'ils ne peuvent échapper à leur identité criminelle. « Être un criminel » n'est pas un choix gratuit ; Genet choisit d'être voleur avec « dignité ». Comme Harcamone et Yeux-Verts, les personnages de Genet acceptent leur destin. Harcamone tue le gardien qui est à découvert dans le but d'accélérer son exécution, d'autre part, Yeux-Verts s'unit à la prison en acceptant sa place dans le système de punition. Par leur résignation, nous pourrions dire que le crime est un acte consubstantiel à leur existence, tout comme il l'est pour Genet. Le bouleversement de la vie d'enfance de Genet par la découverte du fait qu'il est un enfant adoptif le mène à la vie criminelle. Le crime sera inséparable de l'auteur qui trouve abri dans la prison, et ceci deviendra un cercle vicieux. Les marches incessantes du gardien et son acte de voyeurisme dans *Un chant d'amour* nous montrent que celui-ci ne peut s'arrêter parce qu'il est hanté par son crime : désirer des rapports sexuels avec les prisonniers. Nous pourrions ainsi constater que le crime est le seul acte qui dirige les actes des criminels. Nous allons donc essayer de comprendre comment le crime détermine la vie de Genet parallèlement à l'écriture afin de voir la formation de « l'auteur Genet » en même temps que « Genet criminel » en prison.

Il est suggéré par Geir Uvsløkk que Sartre « *accommode les textes de Genet à sa propre philosophie* » (Uvsløkk 2011 : 54) dans *Saint Genet*. Sartre explique la dualité existentielle de Genet ainsi : « Genet veut à la fois se faire méchant parce qu'il fait le Mal et faire le Mal parce qu'il est méchant. (Sartre 1952 : 76) » Cependant, il existe un lien profond entre le crime et la prison imaginaire de Genet puisque la prison et le crime sont sacralisés dans ses œuvres. L'identité littéraire de l'auteur est formée progressivement suite à sa décision d'être un criminel, après son incarcération. La création d'un monde où ses actes ne seront pas considérés comme abjects sera, bien

entendu, sa première motivation. Même les vols qu'il commet seront symboliques : « *N'eussé-je pas été voleur, je serais ignare, toutes les beautés de la littérature me seraient étrangères, car c'est pour apprendre l'A. B. C. que j'ai dérobé mon premier volume. Un second a suivi, puis un troisième. J'ai, ainsi, pris goût aux nourritures spirituelles (...)* Au début, je revendais les livres après en avoir humé la substantifique moelle, mais j'en ai eu bientôt un amer repentir. C'est pourquoi, après avoir pris connaissance des volumes que je me trouve dans la triste obligation d'emprunter, je les dépose discrètement dans les étalages ou dans les boîtes des bouquinistes. Je m'éloigne ensuite sur la pointe des pieds, le cœur réchauffé d'avoir fait incognito une bonne action. Car la discrétion, messieurs, a toujours présidé à tous les actes de ma vie. »¹²

Selon Marie Redonnet, « *voler des livres pour les revendre, avant de commencer à écrire ses propres livres (...)* met en jeu la poésie comme acte délictueux et subversif. (Redonnet 2000) » Ce faisant, Genet engage le crime avec sa plume afin de trouver sa poétique qui est engendrée en prison. Il serait possible de dire que le fait que Genet commet un crime, en effet, ne pourrait être analysé seulement par une étude existentialiste si l'on veut prouver la tendance de Genet de faire le Mal. C'est par le crime que Genet connaît la littérature et il approfondit sa connaissance en commençant à rédiger son premier roman pendant son incarcération. Comme c'est à travers le crime et l'écriture que Genet peut s'exprimer, il ritualise ses actes qui seront plus tard récurrents durant toute sa vie. Donc, nous pourrions constater que Genet ne commence qu'à voler suite à la révélation brusque de son identité fautive. En sachant qu'il ne possède rien, il vole afin de posséder quelque chose, ce qui va déclencher son intérêt pour la littérature. Par conséquent, la première fois que Genet écrit, qu'il définit comme « *déclat enregistré* »¹³, c'était en prison. En transformant le crime en un acte poétique, Genet sublime ses actes, ainsi que le crime que Sartre définit comme un acte « cathartique » (Sartre 1952 : 602).

Désormais, l'auteur écrit la poétique de la délinquance dans la prison où il retrouve la source de son écriture. C'est pour cette raison que la majorité de ses œuvres se concentrent sur son incarcération. Selon Marie Redonnet, « *La poésie de Genet n'est pas une poésie de la transgression, qui glorifierait le plus grand mal comme valeur*

¹² Cité par Edmund White, *Jean Genet*, Vintage, p. 180.

¹³ Voir Chapitre I, page 23 de cette étude

inversée du plus grand bien. (Redonnet 2000) » Nous voyons que Genet n'écrit pas dans le but de sublimer le crime : le crime est déjà sublime et c'est grâce à la sainteté du crime que l'auteur établit sa poétique en prison. Par ailleurs, comme le crime est un rituel pour Genet, l'écriture à travers laquelle il se libère devient également sacrée. Il n'est pas tout seul en prison, son monde imaginaire lui offre la famille qu'il perdit pendant son enfance. Nous allons donc nous interroger sur la famille imaginaire de Genet qu'il manifesta par la hiérarchie dans la prison et constater la filiation dans le mythe de la prison de Genet.

3.2.2. La filiation imaginaire

Après avoir été abandonné par sa mère Camille Genet, Jean Genet est placé dans une famille dans le Morvan. La famille paysanne recevait une aide financière pour garder l'enfant, et Genet appréciait la vie modeste à la campagne. Cependant, il est plutôt défini comme un enfant réservé. Après son premier vol alors qu'il a dix ans, Genet est envoyé au pénitencier de Mettray en 1926 et y passe trois ans. L'auteur évoque fréquemment ses mémoires de Mettray dans *Miracle de la rose*, le lieu de détention dont la structure est construite sur le « panoptique » qui impose la surveillance absolue sur tous les détenus. Nous avons constaté que la surveillance est exécutée non seulement par les gardiens, mais aussi par les prisonniers. A Mettray, c'est les « chefs de famille » qui sont responsables de la surveillance des mineurs. C'est ainsi que la notion de famille figure pour la première fois dans l'œuvre de Genet, même s'il signifie le système du contrôle de la détention.

Toutefois, bien que l'arrachement à sa famille l'ait entraîné dans une profonde solitude, Mettray sera le premier endroit où il pourra retrouver la consolation et l'affection, vulgaire et brutale soit-elle. Le fait que le pénitencier est habité par les garçons va également inciter les tendances homosexuelles de l'auteur, ce qui rendra l'incarcération favorable. A Mettray, il s'agit des familles de garçons : Famille A, B, C, D, E, F, G, H, J, L¹⁴ et chaque famille est contrôlée par un frère aîné. C'est ainsi que les prisonniers sont considérés comme une grande famille par Genet étant donné qu'il est bien accueilli dans la prison et qu'il est accepté sincèrement. « *Vous apparteniez à une sorte de*

¹⁴ Voir Chapitre II, page 58 de cette étude

famille héroïque dont chaque membre recommence les mêmes signes » (Genet 1988 : 290), se rappelle Genet dans *Miracle de la rose* en évoquant la famille à laquelle il appartenait, nommé par les détenus « Jeanne d'Arc ». Genet appartenait à une famille qu'il trouvait « héroïque », et les actes de cette famille étaient ritualistes, auxquels Genet attribuait des sens religieux et divins. C'est ainsi que Genet découvre sa propre famille, qui est imaginaire, et la prison se transforme en une vraie maison que Genet désirait ardemment. De la sorte, il serait possible de dire que Genet cherche à trouver une filiation imaginaire :

Il m'en coûterait de dire que les hommes sont mes frères. Ce mot m'écœure parce qu'il me rattache aux hommes par un cordon ombilical, il me replonge à l'intérieur d'un ventre. (Genet 1988 : 150)

Il s'avère difficile d'admettre que les autres prisonniers sont les frères de l'auteur et qu'ils ont partagé le même ventre. Cet imaginaire oblige l'auteur à établir des liens familiaux indissociables avec ses frères. L'ambiguïté de fraternité se manifeste pareillement entre Lefranc et Maurice, comme nous avons mentionné, les prisonniers qui se battent afin d'être apprécié par le chef de la cellule, Yeux-Verts. Knapp fait une analogie entre leur relation et celle de Caïn et Abel ; Caïn tue Abel à cause de sa jalousie comme Lefranc tue Maurice. Le monde de la délinquance chez Genet a deux aspects : la fraternité et la trahison. Les deux conceptions sont nourries dans l'amour en prison, de ce fait, Genet lie la trahison à l'amour : « un traître par amour » (Genet 1988 : 169). Selon Marie Redonnet, « la trahison de la poésie porte en elle l'accomplissement poétique du voleur, sa recreation à un niveau supérieur » (Redonnet 2000). Nous pourrions ainsi dire que Genet, grâce à sa poétique, crée une filiation imaginaire avec les prisonniers, en transformant la trahison « en acte d'amour » (Uvsløkk 2011: 84). Ce faisant, tout le Mal et les actes abjects causés par la famille ne seront que les contraintes de l'amour qui est dans la nature de cette dernière. La violence exécutée par les gardiens, par les frères aînés et par les prisonniers qui désirent s'élever dans la hiérarchie de la prison, est « indispensable pour obtenir la beauté » (Genet 1988 : 276). Les relations homosexuelles manifestant l'amour chez les prisonniers, sont bien entendu, convenables comme l'acte d'amour :

« Toutefois, j'étais intrigué par elle, non que je crusse très sérieusement à une parenté vraie, mais je m'en inventais une, plus étroite encore s'il se peut, que la

parenté du sang, afin de pouvoir emmêler nos amours d'un inceste violent. Sans qu'il le sût, je regardais son visage que je croyais être aussi le mien. » (Genet 1988 : 339)

En évoquant son amour avec Divers, Genet s'imagine avoir une parenté avec son amoureux Divers, ce qui se résulte en un « inceste violent ». En effet, leur parenté vient du crime qui est suggéré comme le « sang » et les délinquants retrouvent abri dans la seule place qui les enferme : la prison. A travers le crime, Genet devient un hors-la-loi tout en découvrant sa tendance pour la poésie. Ensuite, il retrouve sa filiation familiale dans la prison, qu'il forme grâce à sa poésie. A part d'être une source d'écriture pour Genet, la prison comprend également la filiation imaginaire de l'auteur. Toutefois, dans l'univers carcéral de Genet, la prison a une fonction plus fondamentale qui comprend le sujet de la filiation originelle. Sa structure panoptique et ainsi que ses aspects imaginaires permettent à l'auteur de fonder le mythe de la prison. Cependant, la seule raison d'établir ce mythe n'est pas la poésie. Nous allons étudier finalement pourquoi la prison est désignée comme le lieu unique où Genet prend la conscience d'auteur et retrouve sa famille imaginaire.

3.2.3. La quête de la mère

Abandonné par sa mère, Genet a été obligé de retrouver sa famille ailleurs, qu'il créera plus tard dans ses œuvres. Nous avons constaté que la prison, en tant que lieu principal, avait de multiples fonctions que nous avons évoquées dans les chapitres précédents et à la fin, nous avons vu que ces fonctions incitaient la notion de « famille » chez Genet. La discipline et la surveillance qu'il rencontra pour la première fois en prison avait engendré les thèmes de la hiérarchie et de la surveillance, et les prières qu'il fit en prison avaient transformé la prison en un lieu sacré, puisque Genet avait créé l'aspect religieux de cet endroit. La prison imaginaire de Genet lui offrit tout : l'acceptation par une famille imaginaire qui comprend des frères, la protection du dehors étant donné qu'il trouve abri dans l'incarcération, le mysticisme du lieu qui sert à rapprocher Genet à Dieu et la surveillance mutuelle qui est exécutée à cause de la structure et du système du contrôle de la prison.

S'initiant à l'idée de famille qui lui était jusqu'alors inconnue, l'auteur opte pour le nom de sa mère « Genet », quand il a la possibilité de construire son identité sur son nom de

famille. Ce nom, se référant à la fleur « Genêt », et ayant donc une connotation végétale pourrait nous indiquer son désir de retrouver ses racines dans la terre, lesquelles pourraient le réconcilier avec sa mère.

Quand je rencontre dans la lande - et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais - des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi - peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais. (Genet 1988 : 48-49)

Comme Genet n'a aucune famille, il s'en invente une par les liens du sol dont le nom de sa mère dérive. Ce faisant, Genet arrive à accepter sa nature d'orphelin et se fait à l'idée de posséder une nouvelle famille. La fraternité que l'auteur retrouve dans le symbole des fleurs se transforme en la fraternité chez les prisonniers dans la prison où Genet établit sa filiation imaginaire. L'image de la fleur est itérative dans les œuvres de Genet, signifiant chaque fois des thèmes différents comme la pureté, l'amour et la féminité et les personnages qui sont considérés comme les frères de Genet portent tous des fleurs.

Genet transpose donc à la prison, la filiation qu'il crée avec les fleurs, en établissant dans cet espace les liens parentaux. Sa « quête » de retrouver sa mère dans le monde végétal se déroule dorénavant en prison. Dans les parties précédentes, nous avons constaté que Genet se plaisait en prison et qu'il trouvait continuellement les raisons pour y retourner. Il serait possible de dire que les racines des fleurs genêt dans le sol rejoignent métaphoriquement la structure de la prison et on pourrait dire que Genet tente d'établir une famille imaginaire à partir de ce rapprochement. Il existe plusieurs points dans ses œuvres qui nous montrent la quête de l'auteur pour trouver sa mère. Cette quête est d'abord décrite par la structure de la prison qui entoure « l'enfant » tout comme le ventre d'une mère. Le panoptique des prisons pourrait rappeler la figure de la mère puisqu'on y reste enfermé comme dans l'utérus.

N'oublions pas que Genet est hanté par l'image de sa mère étant donné qu'il n'a aucun lien avec elle sauf son nom de la fleur. Afin d'établir ce lien, l'auteur cherche les traits

d'une mère auprès de la prison. L'absence de la mère pourrait pousser l'enfant à créer sa propre mère soit qu'elle soit réelle ou imaginaire, selon J. B. Pontalis¹⁵. L'image de la mère absente sera constituée ou bien substituée par la psyché, à savoir la métamorphose de cette image (Balestriere 2008 : 203). Comme c'est le cas pour Genet, il imagine la prison en des formes maternelles, voire un abri pour les détenus qui sont ainsi protégés du monde extérieur. Les prisonniers sont surveillés sans le savoir, et ils sont en sécurité grâce à cette protection. Dans *Miracle de la rose*, Genet admet qu'il est difficile d'établir des liens avec les prisonniers et de les accepter comme des frères avec qui ils partageraient « un cordon ombilical » les « replonge[ant] à l'intérieur d'un ventre. »¹⁶ Cependant Genet arrive à approuver sa filiation imaginaire : « *C'est par la mère que le mot nous lie. C'est à la terre qu'il appartient. J'ai horreur de la fraternité qui établit des contacts de peau à peau, mais je veux dire « mes frères » en pensant aux colons.* » (Genet 1988 : 150)

Le fœtus dans l'utérus remue dans le liquide amniotique en état de sommeil tout en faisant des rêves. Dans *Miracle de la rose*, Genet rêve d'une galère sur la mer dans une escapade en dehors de la prison. Cependant, l'image de la mer est itérative comme il est suggéré par Genet qui retrouve sa liberté dans ses fantasmes pendant son incarcération. Il est apparent que Genet retourne à la prison délibérément et ne recherche pas la liberté ailleurs. Ce faisant, à la quête de sa mère, Genet crée le mythe de la prison en élaborant la formation de son identité en tant qu'auteur. En outre, l'étape finale dans son mythe sera la quête de la mère qui va compléter l'univers carcéral de l'auteur étant donné que ses œuvres représentent toutes la prison comme un lieu protecteur et maternel. Genet confirme l'image de la « cellule-mère » (El Basri 1999 : 68) qu'il élabore dans sa déclaration suivante : « *Les prisons me furent maternelles, plus que les rues chaudes d'Amsterdam, de Paris, de Berlin, de Barcelone* (Genet 1986 : 205). » C'est pour cette raison que Genet retourne à la prison et établit sa filiation avec les prisonniers, tout en comblant le manque de sa mère réelle.

Nous avons vu jusqu'ici que la prison genettienne avait deux aspects tels l'aspect réel et celui irréel. L'aspect irréel de la prison, qui constitue la prison subjectivée dans le mythe

¹⁵ Cité par Lina Balestriere, in *Freud et la question des origines*, Bruxelles, Deboeck, 2^e éd., 2003, p. 188.

¹⁶ Voir Chapitre III, page 78 de cette étude

que Genet établit prend sa source dans l'aspect réel de la prison dont la structure incarne les fantasmes dans l'écriture de Genet. Genet, en effet, exploite l'univers de la prison dans son écriture justement pour arriver à établir une famille imaginaire. En idéalisant la prison, l'auteur enrichit sa poétique et décrit ses fantasmes comme un bébé dormant. Nous pourrions ainsi conclure que Genet crée le mythe de la prison non seulement pour sa poétique, mais aussi pour établir une filiation imaginaire et retrouver la figure de sa mère puisque c'est le manque de cette figure qui mène l'auteur d'abord au crime, et plus tard, à l'écriture.

CONCLUSION

Dans les années 1940, les premières œuvres de Jean Genet ont ébranlé le monde littéraire par le langage audacieux qui en émanait mais également par le fait qu'un voleur incarcéré et un homosexuel reconnaissant de vive voix son identité « hors-norme », n'ayant de plus pas été formé proprement à la littérature, ait pu composer de telles œuvres. Le lien étroit qui pouvait être établi entre Genet et la prison demandait à ce que l'on repense tout ce qui pouvait être relatif à l'écriture carcérale, d'autant plus que la prison constituait explicitement le début de sa carrière littéraire.

L'œuvre/ Les trois œuvres de notre travail/ de Genet est choquante et captivante à la fois avec ses minutieux passages « sur » la prison dans lesquels d'infâmes histoires de délinquants ressurgissent brutalement mais de manière paradoxalement poétique. Il s'ensuit donc que le mystère de la prison genettienne ayant séduit le lecteur dans le temps, continue aujourd'hui même à préoccuper lecteurs et amateurs de l'œuvre inclassable de l'auteur. Genet réussit avec un style incomparable à enrichir le monde carcéral et à créer, à partir de cet espace, un nouvel imaginaire qui impose la prison en tant que thème fondamental de sa création et inspire ce présent travail. La modernité et l'originalité de ses œuvres qui ont scandalisé le lecteur de son époque dès leur première apparition ont été pour nous, l'incitation à découvrir, s'il était possible d'en parler, le « mythe » de la prison genettienne. Le monde des personnages abjects et leurs vies dans l'ignoble, ont été, bien entendu, sujets à de nombreuses œuvres de divers auteurs. Il y a eu, certes, d'autres auteurs que Genet ayant été emprisonnés et ayant partagé dans leurs œuvres des expériences très intimes. Mais Genet semblait tout de même être unique parmi tant d'autres puisque la notion de l'incarcération était devenue pour lui quelque chose d'insolite d'où ressortait un mythe. Il voulait que de son mythe de la prison émerge un nouvel horizon qui dessinerait une toute nouvelle perspective de son expérience carcérale.

Nous avons découvert, depuis la première page de son roman *Miracle de la rose*, l'admiration de Genet qu'il ressentait pour la prison Fontevault, ce qui intriguait le lecteur tout en l'ahurissant. Comment est-ce qu'une prison pourrait avoir une ambiance mystique et fascinante ? Ensuite, la représentation du personnage « mythique »

Harcamone et le fait que les personnages ordinaires que l'auteur peint, au fur et à mesure, deviennent extraordinaires, nous ont mis en évidence que Genet nous expose en réalité une prison imaginaire, qui, en fait, n'existe que pour créer le mythe de « sa prison ». L'imaginaire de la prison se manifeste ensuite dans *Haute Surveillance*, comme si les personnages parlaient dans un rêve, et retrouve une image, visuelle cette fois-ci, dans *Un chant d'amour* où les rêveries et les fantasmes sexuels des personnages s'entremêlent.

A cet égard, grâce à l'analyse des structures des prisons et de leurs effets sur les prisonniers, nous avons constaté qu'il était indispensable dans ces établissements que les prisonniers adoptent le système de la prison dans leur vie quotidienne jusqu'au point où ils devaient le respecter inconditionnellement et y participer volontairement. Nous avons révélé également que ce système est davantage décrit en détail dans *Miracle de la rose*, étant donné que Genet avait développé sa poétique d'abord dans ses premiers romans mais évoqué également dans *Haute Surveillance* et *Un chant d'amour*. Sur ce, nous avons relevé que la surveillance dans les prisons, qui reste méconnue pour le lecteur, exigeait une discipline sévère, similaire à celle d'une mère protectrice, qui s'exerce de force sur l'auteur. Il nous est possible de remarquer que l'image de la mère qui surveille systématiquement son enfant afin de le protéger apparaît dans cet établissement de punition et que Genet, tout comme un fœtus, n'ayant plus aucun souvenir de la période dans l'utérus, se plaît à être surveillé comme le fait la mère qui est alerte contre les atteintes.

Toutefois, malgré les conditions sévères des prisons, nous avons pu remarquer que Genet, au lieu de mépriser cet espace de correction, en faisait l'éloge et ne pouvait s'empêcher d'y retourner. N'est-ce pas ce qui constituait la poétique de Genet unique dans la représentation de la prison ? N'était-ce pas la grandeur de son écriture qui avait le pouvoir de transformer le laid en beau, sans pourtant masquer la moindre vérité ? Notre analyse sur le fonctionnement de la prison en tant que lieu réel nous a permis de constater les effets sociologiques de la prison et du système de surveillance ; ce faisant, grâce à la poétique de la prison, il nous a été possible de voir comment Genet faisait d'un espace de punition un lieu fascinant où foisonnaient d'innombrables souvenirs, réels comme imaginaires.

Après avoir révélé ce qu'était la prison en tant que lieu réel, nous nous sommes rendu compte que non seulement les mouvements circulaires des prisonniers reflétaient la structure panoptique de la prison, mais ils la projetaient aussi idéologiquement, ce qui nous a menés à la déformation des faits sur la prison. Nous avons constaté que Genet commençait de s'éloigner de la vérité progressivement, d'abord en évoquant les comportements des prisonniers, et ensuite, en transformant la prison en un lieu mystique, voire une cathédrale, et finalement, Genet établissait un lien inhérent entre le crime et la prison, et il ritualisait le crime en amplifiant l'aspect mystique de cet endroit. L'emploi des figures religieuses, comme les Saints et le Christ, et des multiples références aux images bibliques, renforçaient la métamorphose de la prison dans sa déréalisation.

Cela a engendré la question « est-ce que Genet évoque l'aspect irréel de la prison uniquement pour faire une allusion religieuse, ou bien existait-il une autre raison ? » Il est ainsi devenu crucial de répondre à cette question à travers une analyse sur d'autres thèmes que Genet traitait, telle la domination masculine en prison. Par le biais de l'analyse de ce thème et le monde des hors-la-loi, nous avons constaté que dans cet univers où était vénéré le corps masculin, Genet évoquait toutefois des images féminines mais en établissant un rapport entre la hiérarchie en prison et l'érotisme du corps masculin, il sublimait essentiellement le phallus qui était le symbole éminent du domaine de délinquance. Le phallus devenait ainsi le symbole de virilité, qui était le déclencheur des désirs sexuels de Genet et ce pour quoi il rédigeait des poèmes, mais aussi ce qui lui procurait le pouvoir de dominer l'autre, et de voler. Genet se confondait dès lors à la verge d'acier qu'il utilisait pour ouvrir les portes, à l'image du phallus grâce auquel il ressentait le pouvoir nécessaire pour commettre un crime. Genet sublimait le phallus également pour des raisons érotiques : ce dernier devenait sujet des fantasmes sexuels de Genet. Un poème en ressurgissait et il le sublimait dans *Un chant d'amour* par des scènes explicites, qui exposait le phallus comme un objet grand et puissant. Comme le phallus était défini comme un symbole de pouvoir, il était le déterminant de la partie dominante dans une relation homosexuelle. De ce fait, il nous a paru possible de révéler une certaine conception de l'homosexualité chez Genet à travers une étude des récits et des scènes du film, qui incarnaient des relations

inconvenables dans le cadre de l'homosexualité. Ce faisant, nous avons démontré que, d'après les descriptions de Genet, dans une relation homosexuelle entre deux hommes, l'un était considéré plus féminin et ceci décidait de sa place dans la hiérarchie. Quant au thème de l'érotisme dans la problématique de la féminisation des personnages, nous avons mis en évidence qu'en fait, la féminisation de ceux-ci s'opposait à la domination virile présente dans ses œuvres. En faisant l'amalgame avec la masculinité et la féminité, Genet créait un genre « androgyne » et déterminait la place des prisonniers dans la hiérarchie selon leurs traits féminins et masculins. D'autre part, nous avons décelé la hiérarchie que Genet évoquait : il avait d'abord décrit la structure hiérarchique selon les crimes des détenus tels l'assassinat, le vol, la prostitution, le brigandage, etc. Il s'agit là d'une réflexion inversée des stéréotypes dans la société : le sous-monde que Genet créait portait des valeurs contraires à la société dite conformiste, puisque c'était par le Mal qu'on décidait de la place dans la hiérarchie genetienne. Ensuite, l'auteur nous exposait le régime totalitaire qui surgissait en prison : comme le panoptique de la prison exigeait une surveillance absolue, les prisonniers optaient pour le même système entre eux et construisaient une hiérarchie pour déterminer le supérieur et l'inférieur. Le monde des hors-la-loi de Genet était rattaché à la prison d'une telle manière qu'ils s'adaptaient et participaient à son système, voire établissaient leur propre régime. De la sorte, nous avons découvert que la structure de la prison engendrait un système chez les prisonniers, et fondait un lien viscéral entre l'espace et ses habitants. La multiplicité des thèmes dans l'hégémonie masculine présente dans les œuvres de Genet, tels le rattachement des prisonniers à la prison, la sublimation du corps masculin et du phallus, ainsi que la hiérarchie austère nous ont permis de mettre au point la contre-société créée par Genet mais aussi son idéologie.

Mais est-ce que le mythe de la prison genetienne était formé uniquement sur les thèmes évoqués? Pour répondre à cette question, nous avons analysé la dimension abstraite de la prison, qui entraînait une conception métaphorique de celle-ci. Ce faisant, nous avons vu que la prison devenait une source de fantasmes, comme si l'espace n'était plus un espace clos, mais amplifié de ses limites. C'est à ce point que nous avons noté l'inspiration de Genet à rédiger ses œuvres, ou bien à tourner un film : la prison genetienne n'avait plus de limites, elle était source pour l'écriture et pour des rêveries comme un *téménos*. Bien que nous ayons constaté les multiples fonctions de la prison,

elle se transformait à nouveau, mais cette fois-ci, elle prenait une forme autre qu'un lieu de punition et s'ouvrait sur un autre horizon. Nous avons remarqué que cette transformation n'avait aucun lien avec la structure ou l'histoire de la prison, mais plutôt avec l'énonciation de celle-ci. Nous avons donc repéré une liaison entre les fantasmes de Genet et son écriture par l'intermédiaire des symboles tels la fontaine miraculeuse dans la prison Fontevrault et la galère sur laquelle il s'échapperait de la prison dans *Miracle de la rose* ; ceci dit, la volonté de Genet de rester en prison nous démontrait par surcroît la problématique de son obsession concernant la prison. De ce fait, nous avons vu que la prison était le seul endroit qui procurait la source de l'écriture, et de là, la liberté puisqu'il disait de l'écriture : « *elle me donna pour la première fois un avant-goût de la liberté* ¹⁷ ».

En ce qui concerne l'aspect abstrait de la prison, nous avons dévoilé les fantasmes sexuels des prisonniers dans le cadre du voyeurisme, qui survenaient du mécanisme de la surveillance : à titre d'exemple, il est possible de citer les personnages de *Haute Surveillance*, se surveillant l'un et l'autre et surveillés en même temps par le gardien derrière la porte, ainsi que le voyeur-gardien dans *Un chant d'amour*, qui se réjouit en regardant les prisonniers à travers les trous des portes. Nous avons constaté, ainsi, que la surveillance et l'autocontrôle des prisonniers les menaient à une pratique notamment perverse. La révélation des actes de voyeurisme nous ont permis de voir que, dans ses récits et son film, Genet obligeait le lecteur et le spectateur à participer à cet acte à travers les techniques de narration. En tant que lecteur ou spectateur, nous étions obligés de faire part du voyeurisme en observant tous les personnages incessamment, et devenions ainsi voyeur-spectateur.

Outre les analyses que nous avons effectuées jusqu'ici, nous avons dévoilé l'énigme de la vie de Genet par rapport au lien direct entre sa vie et la prison. Nous nous sommes donc forcément référés à l'approche existentialiste de Sartre qui traitait la problématique du Mal chez Genet dans sa volumineuse préface à l'œuvre intégrale de l'auteur, *Saint Genet, comédien ou martyr*, puisque cette étude était incontournable. Toutefois, nous avons constaté qu'on ne pouvait réduire le motif entraînant l'auteur à faire le Mal

¹⁷ Magazine littéraire n°174, Juin 1981, Jean Genet par lui-même, Entretien avec Hubert Fichte: Ma pauvreté est celle des anges. <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/jean-genet-ma-pauvrete-est-celle-anges-25-11-2010-32669>

uniquement à une simple explication existentialiste comme l'avait pourtant tenté Sartre, nous avons, de préférence, mis en évidence l'identité criminelle et littéraire de l'auteur à l'égard de sa vie et de son admiration pour la prison. Par une étude des éléments textuels et visuels, nous avons vu que le crime avait non seulement poussé Genet à l'écriture en prison, mais aussi à établir une filiation imaginaire avec les autres prisonniers. Privé de la notion de famille, Genet en avait inventé une, en considérant la prison comme une mère et en se forgeant une famille où régnait l'inceste puisqu'il établissait des rapports sexuels avec les détenus qui étaient ses amants et ses frères en même temps. De ce fait, dans les œuvres que nous avons étudiées, nous avons constaté que la prison se paraît des traits d'une mère et que Genet envisageait la cellule comme l'utérus ; et la mer, dans laquelle il se laissait à des rêveries, devenait le liquide amniotique du bébé dans l'utérus. Afin de retrouver le lien avec sa mère et ne jamais le lâcher, Genet continue les mouvements circulaires dans l'utérus qui le mènent au début. Comme le bébé ne peut que tourner en rond dans l'utérus, tous les actes dans la prison sont décrits circulairement. C'est par le biais de ces mouvements répétitifs que Genet évoquait à la fois la structure de la prison et à la fois le cercle-vicieux de sa vie duquel il ne pouvait pas s'échapper.

Les familles dans le pénitencier Mettray, et la conscience d'avoir des frères dans les prisons avait fondé un concept de famille en prison, concept qui déclenchait la quête de la mère. Les références sur l'image de la mère dès le début de la création du mythe nous ont menés vers cette quête et nous avons constaté que c'était sans doute la raison pour laquelle Genet sublimait la prison, en lui attribuant multiples traits. Grâce à cette étude, nous sommes arrivés à répondre à la problématique finale de la prison genettienne, tout en analysant la singularité de son langage jusqu'à la transcendance : Genet décrivait essentiellement l'image de la mère, la prison devenant donc sa mère, et la cellule devenant l'utérus où l'écrivain Genet attend de se développer et enfin, compléter le mythe de la prison.

Nous espérons que notre travail éclaire la problématique de la prison genettienne, thème controversable ayant entraîné de nombreuses recherches sur l'incarcération. Influencé par la structure panoptique de la prison, il est évident que Genet est obsédé par l'enfermement et cet espace devient un « sine qua non ». La structure renvoyant à la forme du cercle et les mouvements circulaires en prison comme s'il s'agissait d'un bébé

tournant dans le ventre de la mère, nous ont révélé le cercle vicieux de la vie de Genet, voire son obsession pour voler et retourner en prison. D'ailleurs, c'était en prison que Genet avait découvert la notion de famille, et il avait légitimé ses amours en les définissant comme incestueux, et en acceptant le fait qu'ils partageaient un cordon ombilical au sein de prison. La prison, représentée en tant que mère, comme nous l'avons évoquée, trouvait ses racines enlacées à celles des fleurs qui étaient les symboles de la mère pour Genet. Genet retrouvait un lien l'unissant à sa mère d'abord par la fleur genêt et par l'emploi persistant du motif de la fleur dans les trois œuvres de notre travail. Ceci nous avait prouvé que Genet établissait des liens maternels avec la prison également par le biais des fleurs. D'ailleurs, Genet confirmait qu'il aimait bien aller vers l'ombre, et que les prisons lui étaient maternelles. Comme un fœtus dormant dans le ventre de sa mère dans le liquide amniotique, Genet décrivait pleinement ses rêveries et dans *Miracle de la rose*, il pensait à une galère sur la mer qui se référait au liquide amniotique. En outre, l'auteur était sans cesse surveillé par une mère alerte comme il l'était en prison. Nous voyons donc que l'imaginaire de la prison genettienne est singulière par les métamorphoses à travers laquelle l'auteur la narre. Jusqu'à ce qu'il atteigne la perfection de sa poétique, Genet continue donc à écrire sur la prison afin de construire l'image de la mère qu'il n'a jamais eue.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jean Genet

Le Bagne (2009), Editions Gallimard, Paris.

Balcon (1962), Marc Barbezat-L'Arbalète, Editions Gallimard, Paris.

Le Condamné à Mort et autres poèmes, Suivi de Le Funambule (1999), Editions Gallimard, Paris.

Haute Surveillance (1968), Œuvres Complètes Tome IV, Editions Gallimard, Paris.

Journal du Voleur (1988), Editions Gallimard, Folio, Paris.

L'ennemi déclaré : Textes et entretiens choisis 1970-1983 (2010), Editions Gallimard, Folio, Paris.

Miracle de la Rose (1988), Editions Gallimard Folio, Paris.

Notre-Dame-des-Fleurs (1984), Editions Gallimard, Folio, Paris.

Un captif amoureux (1986), Editions Gallimard, Paris.

Un chant d'amour (1950) film, noir et blanc, muet, 25 minutes, mise en scène de Jean Genet.

Ouvrages et Articles Cités et Consultés

Abelove Henry, Aina Barale Michèle ve M. Halperin David, (1993) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, New York.

Alazet, Bernard, Dambre, Marc, (2009) *Jean Genet : Rituels de l'exhibition*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon.

Balestriere, Lina, (2003) *Freud et la question des origines*, Bruxelles, Deboeck, 2e édition.

Barber, Stephen, *Jean Genet*, Çeviri : Sinan Okan, 2005, Muhelif Yaşamlar, İstanbul.

Bentham, Jeremy, (1995), *The Panopticon Writings*, Edited and Introduced by Miran Božovič, Verso, London.

Bentham, Jeremy, (1843), *The Works of Jeremy Bentham*, Volume IV, Published by John Bowring, Simpkin, Marshall, & Co., London.

Brooks, Peter, (1993) *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, United States of America.

- Chaudhuri, Una, (1982) *No Man's Stage : A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays*, UMI Research press.
- Coe, Richard N., (1968) *The Vision of Jean Genet*, Grove Press, Ins., New York.
- Combessie, Philippe, (2009) *Sociologie de la Prison*, Editions La Découverte, Paris.
- Corvin Michel, Dichy Albert, (2002) Introduction of *Jean Genet : Théâtre complet*, Editions Gallimard, Paris.
- Daviron, Caroline, (2007) *Elles: Les femmes dans l'œuvre de Jean Genet*, Harmattan, Paris.
- D'Eaubonne, Françoise, (1970) *Les écrivains en cage*, Balland, Paris.
- Driver, Tom. F. (1966) *Jean Genet*, Columbia University Press, United States of America.
- Dobrez, L. A. C., (1986) *The Existential and its Exits: Literary and philosophical perspectives on the works of Beckett, Ionesco, Genet & Pinter*, The Athlone Press, London.
- El Basri, Aicha, (1999) *L'imaginaire Carcéral de Jean Genet*, L'Harmattan, Paris.
- Esslin, Martin, (1963) *Le théâtre de l'absurde*, Editions de Buchet/Chastel, Paris.
- Featherstone, Mike, Hepworth, Mike, Turner, Bryan S. (1996) *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, London.
- Foucault, Michel, (1975) *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- Genette, Gérard, (1972) *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- Genette, Gérard, (1993) *Fiction&Diction*, Translated by Catherine Porter, Cornell University Press, London.
- Giles, Jane, (1988) *The Cinema Of Jean Genet: Un Chant d'Amour*, BFI Publishing, London.
- Gitenet, Jean A., (2003) *Jean Genet: Problématique des Masculinités dans Haute Surveillance, L'Homme déplié*, L'Harmattan, Paris.
- Grossvogel, David. I. (1962) *Four Playwrights and a Postscript : Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Guicharnaud, Jacques, (1961) *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, New Haven: Yale University Press
- Hubert, Fichte, (1992), *Jean Genet*, Rimbaud, Aachen.
- Jackson, George, (1970) *Soledad Brother, the prison letters of George Jackson*, Introduction by Jean Genet, Coward-McCann, Inc. New York.

- Jelloun, Tahar Ben, (2012) *Jean Genet: Yüce Yalancı*, Çeviri: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Jones, David Houston, (2000) *The Body Abject: Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Peter Lang AG, Bern.
- Knapp, Bettina L., (1989) *Jean Genet: Revised Edition*, G.K. Hall& Co, Boston.
- Le Breton, David, (2002) *La Sociologie du Corps*, Presses Universitaires de France.
- Lejeune, Philippe, (1975) *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Lejeune, Philippe, (2004) *L'Autobiographie en Francee*, Librairie Armand Colin, Paris.
- Magnan, Jean-Marie, (1966) *Essai Sur Jean Genet*, Editions Pierre Seghers, Paris.
- Nicoll, Allardyce, (1972) *Film and Theatre*, Arno Press, New York.
- Orland, Leonard, (1978) *Prisons: Houses of Darkness*, Press Paperback Edition, New York.
- Oswald, Laura, (1989) *Jean Genet and The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Plunka, Gene A., (1992) *The Rites of Passage of Jean Genet: The Art and Aesthetics of Risk Taking*, Fairleigh Dickinson, USA.
- Redonnet, Marie, (2000) *Jean Genet, le poète travesti*, Première Partie: La Légende, Chapitre 1: Celui qui le scandale arrive: Le voleur et la prison Grasset, Kindle version.
- Sanchez, Maria Carla and Schlossberg, Linda, (2001) *Passing: Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*, New York University Press, United States of America.
- Sartre, Jean-Paul, (1952) *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard.
- Savona, Jeanette L., (1983) *Macmillan Modern Dramatists: Jean Genet*, Macmillan Press, London.
- Shilling, Chris, (2004) *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London.
- Sobanet, Andrew, (2008) *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*, Lincoln&London.
- Spiereburg, Pieter, *The Prison Experience*, Rutgers University Press, United States of America
- Stephens, Elizabeth, (2009) *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*, Palgrave Macmillan, August.

- Stewart, Harry E., McGregor, Rob Roy, (1993) *Jean Genet: From Fascism to Nihilism*, Peter Lang Publishing, New York.
- Oswald, Laura, (1989) *Jean Genet and The Semiotics of Performance*, Indiana University Press.
- Uvsløkk, Geir, (2011) *Jean Genet: Une écriture des perversions*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam.
- Valabrega, Jean-Paul, (1977) *Phantasme, mythe, corps et sens*, Paris: Payot.
- White, Edmund, (1993) *Genet: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York.

Articles Cités et Consultés

- Amin, Kadji, (2011) *Spectral Mourning and Carceral Masculinities: Jean Genet's "Miracle de la Rose"*, Columbia College Chicago, French Studies, Vol. LXV, No. 2, 200-211, doi: 10.1093/fs/knq247
<http://fs.oxfordjournals.org/content/65/2/200.full.pdf>
- Bantigy, Ludivine, Jablonka, Ivan, (2007) *L'historien et l'œuvre littéraire. Autour des Vérités inavouables de Jean Genet*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, No. 93
<http://www.jstor.org/stable/4619242>
- Belli, Angela, (1980) *The Dramatic World of "Saint" Genet*, Modern Language Studies, Vol. 10, No. 3
<http://www.jstor.org/stable/3194230>
- Child-Olmsted, Gisèle, (1997) *Transfigurations of the Mother in Genet's Journal du voleur and Un Captif amoureux*, The French Review, Vol. 71, No. 1,
<http://www.jstor.org/stable/399560>
- Durham, Scott, (1997) *The Deaths of Jean Genet*, Yale French Studies, No. 91, Genet: In the Language of the Enemy
<http://www.jstor.org/stable/2930379>
- Gaitet, Pascale, (1998) *Sleeping with the Enemy: Jean Genet's Erotic Reconfiguration of the Occupation*, Substance No. 87, (Vol. 27. No.3).
<http://www.jstor.org/stable/3685580>
- Gerber, Barbara L., (1972) *Genet's "Miracle de la Rose:" An Alchemical Vision*, SubStance, Vol. 1, No. 3, Literature and Psychoanalysis
<http://www.jstor.org/stable/3684171>

- Gilles Audrey, (2007) «La poésie du phallus dans *Le Condamné à mort* de Jean Genet», *analyses* [En ligne], Articles courants, XXe siècle, mis à jour le : 02/09/2010, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=671>
- Grant, Joanna, (2007) *Sexology makes the scene: Writing the modernist gay bar*, *English Language Notes*, 45.2, Fall/Winter. <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&hid=9&sid=df606b0a-251c-4555-bf32-aa48cabe510d%40sessionmgr11&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtGjZlZG%3d%3d#db=a9h&AN=28805123>
- Grazia, Edward de, Genet, Jean, *An Interview with Jean Genet*, *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol. 5, No. 2, <http://www.jstor.org/stable/743530>
- Hanrahan, Mairéad, (1999) *Genet and Cixous: The InterSext*, *The French Review*, Vol. 72, No. 4 <http://www.jstor.org/stable/398796>
- Kennely, Brian Gordon, (1995) *Genet and His Press*, *The French Review*, Vol. 68, No. 3 <http://www.jstor.org/stable/396154>
- Kollias, Hector, (2006) *Jean Genet's Queer Origins : A Reading of Querelle de Brest*, *French Studies*, Vol. LX, No. 4, doi:10.1093/fs/knl168 <http://fs.oxfordjournals.org/content/60/4/479.full.pdf+html>
- Lucey, Michael, (1997) *Genet's Notre-Dame-des-Fleurs: Fantasy and Sexual Identity*, *Yale French Studies*, No. 91, *Genet: In the Language of the Enemy* <http://www.jstor.org/stable/2930375>
- Markus, Thomas B., (1962) *Jean Genet: The Theatre of the Perverse*, *Educational Theatre Journal*, Vol. 14, No. 3, <http://www.jstor.org/stable/3204460>
- McMahon H., Joseph, (1976) *Review in Profane Play, Ritual, and Jean Genet: A Study of His Drama* by Lewis T. Cetta, *The French Review*, Vol. 50, No. 1. <http://www.jstor.org/stable/389889>
- Plotz, John, (1998) *Objects of Abjection: The Animation of Difference in Jean Genet's Novels*, *Twentieth Century Literature*, Vol. 44, No. 1, <http://www.jstor.org/stable/441699>

Salinas, Marcelo, (2006) *La violence sexuelle chez Genet et Lamborghini : une esthétique de l'insoutenable*, Séminaire « Pasolini, penseur de la résistance contemporaine » 17 Février 2006, Paris.

<http://www.litterature-poetique.com/pdf/salinas.pdf>

Stewart, Harry E., (1987) *Jean Genet's Favorite Murderers*, *The French Review*, Vol. 60, No. 5.

<http://www.jstor.org/stable/393984>

Stewart, Harry E., (1971) *In Defense of Lefranc as a "Hero" of Haute Surveillance*, *The French Review*, Vol. 45, No. 2,

<http://www.jstor.org/stable/388125>

Ukai, Satoshi, (1983) Introduction à la Question de la Mère : Etude sur des caractères structurels des deux premiers romans de Jean Genet,

<http://hdl.handle.net/2433/137670>

Yeager, Henry J., (1965) *The Uncompromising Morality of Jean Genet*, *The French Review*, Vol. 39, No. 2,

<http://www.jstor.org/stable/384807>

Sites internet cités

- <http://www.amispatrimoinerenais.org/arga10/wp-content/uploads/2011/02/Le-plan-panoptique-du-b%C3%A2timent.pdf> « Jeremy Bentham »

- <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/jean-genet-ma-pauvrete-est-celle-anges-25-11-2010-32669> « interview »

- http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RIEJ_061_0073 « tribunal »

EKLER**EK 1 : TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU**

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 16/03/2015</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: <i>Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute Surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet, Master Thesis, Ankara, 2015.</i></p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">16.03.2015  Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Asena ŞİMŞEK Öğrenci No: N09125270 Anabilim Dalı: Fransız Dili ve Edebiyatı Programı: Fransız Dili ve Edebiyatı Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p>Uygundur.</p> <p style="text-align: center;"> Yrd. Doç Dr. Özlem KASAP (Unvan, Ad Soyad, İmza)</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 16/03/2015

Thesis Title / Topic: *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute Surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet, Master Thesis, Ankara, 2015.*

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

16.03.2015 

Date and Signature

Name Surname: Asena ŞİMŞEK
Student No: N09125270
Department: French Language and Literature
Program: French Language and Literature
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Approved.



Asst. Prof. Özlem KASAP

(Title, Name Surname, Signature)

EK 2: YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 16/03/2015

Tez Başlığı / Konusu *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute Surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2015.

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 90 sayfalık kısmına ilişkin, 16/03/2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 13 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

16.03.2015

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Asena ŞİMŞEK

Öğrenci No: N09125270

Anabilim Dalı: Fransız Dili ve Edebiyatı

Programı: Fransız Dili ve Edebiyatı

Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP

(Unvan, Ad Soyad, İmza)

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 16/03/2015

Thesis Title / Topic: *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute Surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2015.

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 16/03/2015 for the total of 90 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 13 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

16.03.2015



Date and Signature

Name Surname: Asena ŞİMŞEK
Student No: N09125270
Department: French Language and Literature
Program: French Language and Literature
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.



Asst. Prof. Özlem KASAP

(Title, Name Surname, Signature)