*André Lacaux*

**Fantasmagorie et fantasmes dans le théâtre de Genet**[[1]](#footnote-2)

Parler de fantasmagorie, parler de fantasmes dans le théâtre de Jean Genet ne va pas de soi, et pour plusieurs raisons. L’une est que, dans cette œuvre, il y a prolifération de fantasmes, dans le théâtre avec moins d’impudeur certes que dans les romans (le genre l’exige), mais avec une égale exubérance. L’autre est le caractère plutôt vague de la notion de fantasme, telle que la définit par exemple le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et figure, de façon plus ou moins déformée, l’accomplissement d’un désir… » ; il faudrait ajouter : « …d’un désir sexuel », pour rester au plus près de l’œuvre de Genet. Quant à définir la notion de sujet, ce n’est pas une mince affaire, selon qu’on met le moi ou l’Autre dans le jeu[[2]](#footnote-3). Fantasme, mot vague, mais depuis Freud irremplaçable, et ici plus encore qu’ailleurs, pour cerner toute activité imaginaire, même artistique. La scène toutefois, quelque subvertie qu’elle puisse être — et elle l’est chez Genet — impose toutefois ses conditions et même ses lois ; quelque étrange et perverse que puisse être la teneur des fantasmes, ceux-ci sont faits pour elle, pour susciter chez ces spectateurs qu’elle collectivise en un public la fascination accompagnée de rire, de répugnance ou d’horreur qui est le propre du théâtre.

Pour notre part, nous ne nous serions pas lancés dans cette aventure, si nous n’avions trouvé aux pages 1145-1146 de l’édition du théâtre de Genet par Michel Corvin[[3]](#footnote-4), une citation de deux pages du Dr Lacan consacrées au *Balcon*. Ces pages mériteraient, pour leur brio et parce qu’elles viennent de quelqu’un qui est supposé s’y connaître, une lecture attentive. On se limitera à quelques passages. Notons d’abord, comme l’a fait malicieusement M. Corvin, que, dans le neuvième et dernier tableau, Lacan croit voir Roger, le plombier révolutionnaire, se faire châtrer, après l’échec de la révolution, par Carmen, une des filles du bordel. Or, dans le texte, il est clairement indiqué que c’est lui qui se châtre. Dans son outrance mélodramatique, une telle scène, qui touche au phallus, organe-symbole jadis sacré — et il l’est encore pour Genet — ne peut que susciter l’horreur et l’erreur, et, avec elles, les divers fantasmes qui, pour chacun, sont appelés à les recouvrir. On se souvient que Marie Bell, directrice du théâtre du Gymnase, où fut donnée pour la première fois la pièce, essaya en vain de censurer cette scène comme susceptible d’émouvoir trop fortement les spectateurs.

Quoi qu’il en soit, Lacan propose un dessin très convaincant des scènes de bordel par quoi commence la pièce : « Nous voyons ici l’évêque, le juge et le général devant nous promus à partir de cette question : qu’est-ce que cela peut bien être de jouir de son état d’évêque, de juge, de général…[[4]](#footnote-5) ». Représenter un des idéaux de la société humaine, en exécuter les fonctions, ne vaudrait rien sans la jouissance qu’un sujet peut en tirer ; voilà quelle serait la leçon générale. Et si la révolution, qui doit instaurer un état idéal, semble un moment l’emporter, elle n’aboutit en fait qu’à produire une nouvelle forme de jouissance, jusque-là inédite : celle du chef de la police. Conclusion savante de Lacan : « Ce qui se produit au niveau des différentes formes de l’Idéal du moi n’est pas, comme on le croit, l’effet d’une sublimation […]. Bien au contraire, la formation en est toujours plus ou moins accompagnée d’une érotisation du rapport symbolique. L’assimilation peut ainsi être faite de celui qui, dans sa position et dans sa fonction d’évêque, de juge ou de général, jouit de son état avec ce personnage que connaissent les tenanciers de maisons d’illusions — le petit vieux qui vient se satisfaire d’une situation strictement calculée […][[5]](#footnote-6) » . Il faudrait dans cette jouissance prendre en compte le rôle quasi fétichiste — qu’on retrouvera ailleurs — des costumes, fards, patins et autres accessoires dont sont pourvus les personnages, grossissements et caricatures des divers uniformes dont sont revêtus, dans la vie ordinaire, les personnages officiels. Tout ici nous suggère que la sexualité, une sexualité perverse, envahit le champ social dans son entier. Et ses fantasmes fonctionnent au bénéfice de chacun, à condition toutefois que soit respectée cette limite : qu’il y ait ici et là des marques de fiction, et même de falsification, pour servir de bornes à une folie toujours menaçante : « l’indication de l’inauthentique, c’est la place du sujet en tant que première personne du fantasme **[[6]](#footnote-7)** ». Sans cela où irait-on ? Où en effet, sinon, comme Solange à la fin des *Bonnes*, à cette momentanée ou définitive aliénation qui semble guetter tant de personnages de Genet et les conduit parfois jusqu’au délire, juste au bord de l’abîme.

Aussi quand pour sauver le bordel et ses courtes jouissances, le chef de la police persuade les « petits vieux » non plus de jouer à l’évêque, au juge, au général, mais d’en assumer les fonctions, le passage à la « réalité », avec le travail et les responsabilités qu’elle comporte, ne se fait pas sans résistance. Il y faut un renoncement, provisoire ou définitif, à la jouissance : « une fonction est une fonction [déclare l’évêque]. Elle n’est pas un mode d’être… Aux chiottes la fonction[[7]](#footnote-8) ». Et le général : « C’est toute une vie qu’il faut inventer. Difficile. » Difficile, en effet, mais non impossible de faire entrer l’icône dans la « vie » mais ce n’est pas impossible avec l’aide de la police, et celle de ces fabricants de fantasmes pour tous que sont les photographes. De là un « tourniquet » — pour reprendre le mot si péjoratif de Sartre — du mannequin vivant à la photo et de la photo à l’image idéale qui captive les corps et les mortifie.

Second élément dans le fantasme, la partenaire ; une femme, une prostituée en joue le rôle dans les premières scènes du *Balcon*: pécheresse, voleuse, ou jument, mais jument qui parle, qui récite même, et décrit la geste du général, son cavalier, avec assez d’éloquence pour le porter jusqu’à la jouissance. Car la jouissance, chez Genet, ne dépend certainement pas d’une relation plus ou moins dégradée à l’autre, mais d’un Autre registre soutenu par un certain mode de discours. Épique, dans le cas du général, qui fait d’un duo presque fou avec sa partenaire-cheval le stimulant de son désir ; sadique ou masochiste**[[8]](#footnote-9)** dans celui de l’évêque et du juge. On trouverait beaucoup de ces éléments dans d’autres pièces, *Les Bonnes, Les Nègres,* et *Les Paravents*, où le conflit entre les bonnes et Madame, entre les nègres et les blancs, les colons et les Arabes, inclut toujours un jeu qui n’est pas seulement physique et politique, mais de symboles et de paroles, pour une jouissance à la fois précieuse et grotesque, dont un discours est à la fois l’instrument et le levier. Car tel est le principe de la comédie en particulier, du théâtre en général.

Il y a, chez Genet, un autre type de fantasme, qui paraîtra plus ordinaire — sinon familier — au lecteur de ses romans : le viol et le meurtre d’une jeune fille. D’où a bien pu venir cette obsession, difficile à attribuer à Genet lui-même[[9]](#footnote-10)? Sans doute de ce que ce genre d’assassinat était, dans ces années-là, le crime des crimes (nous en mettrions sans doute d’autres à la place), puisqu’il ajoute à l’homicide le viol d’une virginité que le pervers croit éveiller au mal, c’est-à-dire à la jouissance. Non sans que le meurtrier termine et signe son acte par quelque fioriture incongrue et provocatrice, comme par exemple la grappe de lilas laissée par Yeux-Verts dans *Haute Surveillance,* et ailleurs par Harcamone. Marque ou hommage étrange, qui symbolise plus que la castration le phallus indestructible. Ce fantasme a d’autres formes, et se retrouve peut-être dans *Les Paravents* où on le voit, inversé, transformé en celui d’une mère éviscérée par son fils (thème amorcé dans *Les Nègres* par le premier « brouillon » du crime où une vieille, non une fille, est étranglée). Le plus souvent, cependant, ce n’est pas la représentation du crime qui est donnée sur scène (pas de Grand Guignol dans le théâtre de Genet, sauf dans ses premières pièces et dans la fin du *Balcon*), mais, plus souvent, un récit, un aveu halluciné (Yeux bleus), faisant apparaître dans son irréalité, car c’est du théâtre et du théâtre souvent affiché, la figure monstrueuse et sacrée du paria. Là encore se montre qu’à la scène, comme peut-être dans la psyché, l’acte ne prend de réalité subjective que par le symbole et dans le langage.

Même thème dans *Les Nègres*, autrement présenté cependant. Car le scénario de meurtre, qui d’ailleurs ne s’élabore que peu à peu (de la vieille mendiante assassinée à la jeune blanche demi-consentante violée et tuée)[[10]](#footnote-11), n’est pas le fantasme des nègres mais celui des Blancs qui, sur la scène ou dans la salle, en sont spectateurs. Et cependant, au moment de jouer le rôle du violeur assassin, Village, le nègre Village, cherche à se dérober, comme s’il s’agissait d’un acte réel plutôt que d’un scénario théâtral : « VILLAGE, *implorant* : Dites, Nègres, si je ne pouvais plus m’arrêter ? TOUS […] : Avance ! [...]. VILLAGE, *il plie un genou* : Nègres, je vous en prie…[[11]](#footnote-12) ». Tous vraiment ? Non, pas « tous », car Vertu, qui l’aime (et c’est à peu près le seul amour du théâtre de Genet) ne dit rien, ne consent pas, refuse le mime du viol et du crime, comme un « acte » qui même représenté — et non consommé — par Village sur un acteur, sur un homme, sur Diouf, un noir qu’elle connaît, et peut reconnaître sous le masque, n’en fait pas moins pour elle de la « jeune  blanche » sa rivale. Cette jalousie bizarre et pourtant non invraisemblable, prouve qu’un fantasme même mimé a parfois sur nous plus de pouvoir de vérité que la réalité, qu’il traverse et subvertit. Va-et-vient propre à l’illusion comique, comme souvent au théâtre, déjà avant Corneille, et toujours actif dans l’œuvre de Genet[[12]](#footnote-13).

Dans *Les Paravents,* cela prend la forme du rêve du Condamné à mort invisible[[13]](#footnote-14), qui « a tué sa mère », à ce que dit le Surveillant de la prison, et dont on entend seulement la voix, demi-folle, élucubrer un fantasme horrible d’éventration. À noter que la signature de ce fantasme n’est pas cette fois le lilas, mais une rose que la mère « *aurait* » [c’est nous qui soulignons le conditionnel], en une coquetterie peut-être incestueuse, « piquée dans ses cheveux gris[[14]](#footnote-15) ». Scénario presque inverse dans *Les Paravents*, où la Mère étrangle, dans une obscure jouissance, le soldat Pierre par elle enlacé dans des lanières quasi ombilicales. Tout cela très obscur, lié peut-être à des cauchemars de Genet, enfant rejeté — non désiré ? — par une mère abandonnante.

Et encore, ces fétiches qui, chez Genet, accompagnent la mise en scène du fantasme, et n’en peuvent être séparés : totems, vêtements, accessoires. Certes ils font partie du théâtre, mais il s’ajoute qu’ils font jouir les personnages et, d’une autre façon, avec la distance du rire, le spectateur. On en trouve déjà la trace dans *Les Bonnes* (le lit, les robes de Madame), dans *Le Balcon* (les costumes, les patins, etc.). Dans *Les Nègres,* ce sont par exemple les poupées qui sortent du ventre de la reine, le gouverneur notamment « botté, décoré » ; et elle-même finit par accoucher, mère de toutes les idoles et idéaux, de sa propre marionnette. Étrange parthénogenèse[[15]](#footnote-16) ! Dans *Les Paravents*, les totems se multiplient. Ils se répartissent en deux catégories : d’un côté ceux des colons, symboles de la domination et de l’exploitation : le gant de Sir Harold, qui est supposé assurer son mana, son pouvoir à distance sur les ouvriers, ou encore le mannequin géant qu’un couple de colons a dressé, comme un phallus, pour symboliser, mieux qu’un drapeau, la patrie[[16]](#footnote-17). Ou, s’il se peut encore plus phallique, le pantalon de Saïd célébré par Leila, sa femme dédaignée : **« [**Elle] faitsigne, avec son doigt, au pantalon d’approcher […] Il ne bouge pas. Elle va donc à sa rencontre […] Elle se campe devant lui. Elle lui parle : …[[17]](#footnote-18) ». Ou la robe de Warda, le cadavre de Warda. Warda, la prostituée sublime qui se voue plus que toute autre, à n’être que vide, sans aucun manque[[18]](#footnote-19), se faisant telle pour les hommes et peut-être pour Dieu[[19]](#footnote-20). Prêtresse de l’absolu, pas vénale, à proprement parler — car l’argent n’est pour elle qu’un hommage[[20]](#footnote-21) — mais plutôt ascète (on l’a dit de Genet). Dans un renoncement total à soi, à tout ce qui pourrait être plaisir, et seulement plaisir, elle se consacre au service d’une jouissance plus qu’humaine, qui s’incorpore dans les hommes (mâles) en y ajoutant l’infini.

Jamais, moi […] je n’aurais supporté d’offrir mon ventre, [dit Lalla, la future mariée] à un homme allant plonger jusqu’au fond du gouffre de celui-ci (*elle pousse du pied le cadavre de Warda*). Quand il en remontait son regard était perdu ; sur son corps des coquillages, des moules […] Qu’est-ce qu’il y rencontrait de si terrible, dites ? Est-ce que mon ventre saura lui donner le même regard, le même naufrage, les algues et la langouste[[21]](#footnote-22) ?

Avec ce seul point de singularité pour Warda : son « style » (sa signature ?), une aiguille à se curer les dents, détail un peu répugnant mais qui l’empêche de se dissoudre, aux yeux des clients, dans un simple néant. Étrangement, Saïd, le « héros » de la pièce, dont elle pourrait être l’objet privilégié, ne la rencontre qu’une fois, et dans la coulisse, où il est seulement interpellé par elle. Son affaire à lui, c’est Leïla, son ombre, sa misère, on n’ose dire son âme, qui lui colle au corps sinon à la peau. Sans doute Leïla est-elle là pour montrer qu’il y a, moins abyssales, des modes de jouissance et même d’amour où un sujet comme Saïd ne court pas le risque de s’engloutir, mais avec lesquelles il puisse poursuivre, au moins pour le temps de la rébellion, une aventure subjective. Méconnue, rejetée, une semblable ?

On ne donnera pas le même sens à la métaphore clownesque du vide que présentent, dans la première scène, Saïd, la Mère et sa valise : celle-ci s’avère ne rien contenir ; mais ce rien n’est pas abyssal, ne s’embarrasse pas d’images, fournit au contraire au fils et à la mère un réservoir de plaisanteries, une occasion de rires, de danse, de fictions joyeuses, comme on n’en trouvera pas beaucoup d’autres dans cette pièce qui se veut pourtant comédie. Éphémère mais jubilante explosion de la farce, presque de l’orgasme, en prélude à une histoire qui se fera de plus en plus noire. Exaltation des commencements sinon des origines ?

Autre vide, métaphore sans doute du théâtre lui-même : celui creusé dans *Les Paravents* par la voix du mort que La Mère vient évoquer au cimetière. On a dit que Genet en avait tiré l’idée des *Maîtres fous* de Jean Rouch. C’est une voix qui, après un rituel, prend possession de la bouche du nécromant, Madani. Elle donne à la scène et plus généralement à la pièce[[22]](#footnote-23) la première de ses ouvertures sur le monde infernal, même si les paroles prudentes du mort, Si Slimane, ne sont pas exactement à la mesure ou plutôt démesure de cette voix. Cette sorte de *nékuia* africaine va, il faut le reconnaître, bien au-delà des fantasmes que nous avons recensés. Presque au-delà du théâtre, cette voix vive et morte, qui semble son origine et sa fin.

Y a-t-il d’autre issue pour échapper à une réalité de part en part fantasmatique — si le mot de réalité a encore quelque sens dans l’univers théâtral de Genet ? Apparemment non. Sauf dans *Le*s *Nègres*, où, à la fin, les acteurs enlèvent leurs masques et, en se retirant au fond du théâtre, signifient que la comédie est finie. Dans *Les Bonnes,* c’est le contraire : au rituel somme toute vivable que célébraient les bonnes succède un double fantasme, mortel : pour l’une se *faire* tuer, pour l’autre *se faire* arrêter, condamner[[23]](#footnote-24).

Ici le miracle est bien que le rêve de chacune soit mystérieusement complémentaire de celui de l’autre : la criminelle et la victime ne peuvent pas plus exister l’une sans l’autre que le voleur et son juge ; toutes deux également vouées, par le même acte et au même moment, au martyre ou à la sainteté, qui à certains égards ne font qu’un[[24]](#footnote-25). Plus besoin alors de ce tiers réel qu’a été Madame ; et c’est à très juste titre que Genet en a supprimé l’évocation (par Solange) dans la version représentée de la dernière scène. Aucune parole même n’est plus légitime, là où le discours a été reconnu et prouvé propriété du maître. On n’aura donc, pour finir, qu’une scène muette où l’une meurt empoisonnée, tandis que l’autre, les poignets liés, se tourne en silence vers le public comme vers un tribunal… Fantasme partagé, fantasme mortel. La mort cependant n’était-elle pas déjà là en sous-main, dans ce rituel où la jouissance se tramait avec elle ?

Dans *Le Balcon*, ce qui abat le seul sujet de la pièce, le révolutionnaire Roger, n’est pas l’échec de la révolution, mais ce qui le consacre : la promotion dans le bordel, maison des fantasmes, d’une idole de l’ordre : le chef de la police enfin transformé en phallus. Caricature d’un Dieu et père castrateur[[25]](#footnote-26) qui se réserve la jouissance des femmes et devant lequel il n’y a pour l’homme viril, faute de pouvoir le tuer, ou le châtrer, comme dans le mythe de Freud, d’autre issue que se châtrer soi-même. Castration réelle, du moins dans l’espace fictif du théâtre, non symbolique, mais qui a pourtant la valeur d’un mythe de Genet, celui de l’impuissance de certains à engendrer, qu’il a pour son compte toujours ressentie comme un péché ou une tare. De même dans *Les Paravents*, les rebelles vainqueurs instaurent un ordre de fer devant lequel les derniers « sujets », Saïd et « la famille des orties », déjà menacés, exclus, n’ont plus qu’à disparaître sans laisser aucune trace, comme il arriva à Sade.

Mais d’autres magies, et d’abord celle du théâtre, et du théâtre dans le théâtre, percent le monde étroit de la simple représentation, traversent comme des écrans scénarios et fantasmes. Il serait fastidieux de les détailler, mais on citera deux éléments, propres au théâtre de Genet, liés à un usage très particulier du regard et de la parole, et qui jouent à certains égards le rôle de « contre-fantasmes ». Le premier, ce sont justement les paravents, dans leur fonction de supports propres à ce que les Arabes y peignent les flammes merveilleuses d’orangers incendiés, ou à figurer des objets quotidiens qui, juxtaposés à des objets « réels », les contestent autant qu’ils en sont contestés. Espace mixte, insaisissable où l’illusion se propose et se nie à la fois. D’une fiction à une « réalité », d’un temps à un autre, des vivants aux morts, le passage se fait sans heurt, sans coupure, quoique les plans soient toujours distingués, répartis selon différents praticables. Que nos certitudes sensibles et intellectuelles — appuyées aussi bien sur la réalité que sur l’artifice — ne réussissent pas à trouver ancrage, c’est un privilège de l’illusion comique. Ces paravents d’autre part sont des écrans qui délimitent et surtout disséminent les lieux de l’action ou, aussi bien, les coulisses, empêchant le regard de se « prendre », de s’engluer dans une action une, un décor unique. Écrans qu’on peut, comme au cirque, traverser, crever. Mourir, est-ce donc cela, traverser l’écran de l’imaginaire « réalité » ? Mais c’est surtout dans *Les Paravents,* le titre l’indique, que les écrans jouent le rôle principal. En plus des fonctions que nous avons dites, ils fragmentent l’espace en « tableaux » qui sont des sortes d’éclats dont l’œil ne parvient jamais à capturer la totalité, des tessons — un mot de Leïla — qui le fascinent et à la fois le blessent comme dans cette scène terrible, où les acteurs viennent déposer — graffitis de leurs rêves ? — l’image de corps morcelés.

On y ajoutera, comme spécialement anti-fantasmatiques, plutôt que les cothurnes, les masques et les déguisements des acteurs, qui engendrent autant d’illusions qu’ils en détruisent, les odeurs dont on nous a souvent dit et répété que l’homme moderne, dans son progrès, les avait perdues. Ici, ce sont de mauvaises odeurs, imaginaires bien sûr, puisqu’on est au théâtre, mais non sans effet sur le spectateur parce que désaccordées d’avec les fantasmes ordinaires, habituellement tout visuels. Et la scène des pets autour du lieutenant mourant doit être comptée comme une des plus impressionnantes de ce théâtre. Scène choquante à une époque où Genet n’était pas encore un classique, elle devrait cependant faire rire par son caractère parodique et atteindre même à la plus grande poésie. Ailleurs, c’est l’odeur pestilentielle de Leïla (pire que celle de Philoctète). Car la pouillerie, que l’idéalisation bourgeoise croit abolir, est refoulée dans les classes les plus basses de la société. Elle concentre en elle tous les traits asociaux, impossibles à idéaliser, de la « famille des orties » et de sa « sainteté ». Elle n’est pas sans évoquer l’abjection parfois répugnante qu’on trouve ailleurs, dans les romans de Genet ou dans la figure de tel artiste, de Rembrandt spécialement tel qu’il a été imaginé dans *Ce qui est resté d’un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et* foutu aux chiottes …[c’est nous qui soulignons][[26]](#footnote-27).

On ne dira rien ici de la coupure, du rythme ni de la succession (notamment dans les *Paravents*)de ces innombrables « tableaux » qui se suivent sur un mode quasi cinématographique ; mais il est impossible de faire silence sur la poésie, qui est partout, et peut aussi bien étayer un fantasme, celui du général par exemple dans *Le Balcon* (« Je suis la neige… »), que soutenir de son chant (celui de « Neige » justement, dans *Les* *Nègres*) l’héroïsme des Noirs ; célébrer la beauté convenue des roseraies bourgeoises du colon que celle, plus magnifique et infernale, du pays maudit, de l’Afrique-Dahomey que chante Félicité[[27]](#footnote-28). Cependant, si la poésie peut jouer dans les deux sens, à partir d’une certaine densité, d’effervescence des métaphores, elle ne saurait servir simplement de soutien aux « imagos ». On sent qu’elle déborde largement l’imaginaire, le traverse, et par là le change.

Le fantasme, à lui seul, dans le traitement esthétique qu’en donne Genet, n’est d’ailleurs pas si simple. Il surgit dans une langue et dans des corps (celui des acteurs) où il doit se rompre aux approches de l’abîme, que d’ordinaire il masque, et aux impératifs du théâtre. Certes nullement absents de notre vie psychique, dont on pourrait même dire (en suivant Freud et Lacan) qu’ils sont avec le désir et la jouissance le principal ressort, les fantasmes ont ici les apparences et les effets que la scène engendre : de lumière et d’ombre, de sidération et de lumière, dans le rire ou la fascination — quoique jamais dans la crainte et la pitié. Magnétiques, magiques, ils nous prennent dans notre subjectivité la moins reconnue, dans cette part que les philosophes (Sartre dans *Saint Genet*, ou Derrida dans *Glas*) ont voulu ignorer et que les grands imaginatifs seuls portent à notre jour. Prise qui va bien au-delà de la conscience que peuvent en avoir l’auteur, les personnages et les spectateurs, qui cependant l’éprouvent. Savoir cela devrait nous garder d’en attribuer l’origine et l’invention, comme il se fait si souvent, à la seule conscience et intention du poète — cet étranger insaisissable, sulfureux que, fidèles à nos fantasmes à nous, nous croyons connaître et voudrions tenir sous le nom de Genet.

1. Ce texte est issu du travail du séminaire *Expérience littéraire et savoir analytique* tenu par André Lacaux depuis 2010. NDLR. [↑](#footnote-ref-2)
2. Voir cet ajout de Lacan, où l’Autre est convoqué: « Le désir… se supporte d’un fantasme dont un pied au moins est dans l’Autre… » (J. Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits*, Seuil, I966, pp. 780 et sq.). [↑](#footnote-ref-3)
3. Jean Genet, *Théâtre complet*, coll. Pléiade, NRF, Gallimard, 2002, 1463 pages. Ces deux pages sont des extraits du séminaire de J. Lacan, *livre V Les formations de l’inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 264-269. NDLR. [↑](#footnote-ref-4)
4. J. Lacan, *séminaire Livre V Les formations de l’inconscient*, *op. cit*., p. 264. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Ibidem.* [↑](#footnote-ref-6)
6. Jacques Lacan, *Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 459 ; séminaire tenu en 1961. [↑](#footnote-ref-7)
7. Jean Genet, *Théâtre* *complet,* Paris, Pléiade, Gallimard, 2002, pp. 268-269. [↑](#footnote-ref-8)
8. Dans la liste à la Prévert que donne Irma des rôles qu’elle propose dans ses salons: « un amiral sombrant, un dey d’Alger capitulant, une chèvre attachée à un piquet, un missionnaire mourant sur la croix, un christ en personne… » p. 303 : il n’y a de commun que le masochisme et le comique, qui ne s’en sépare guère. On pourrait sans trop de difficulté y adjoindre le Saint Sébastien de Mishima. [↑](#footnote-ref-9)
9. Encore qu’il ait écrit dans *Le Journal du voleur*, Gallimard, nrf, Paris, 1949: « Toujours je demeurais hanté par l’idée d’un meurtre qui, irrémédiablement, me retrancherait de votre monde. » (p. 113). Mais une idée n’est pas un fantasme. [↑](#footnote-ref-10)
10. Pour des références psychanalytiques, renvoyons aux séminaires de Lacan, notamment à celui des *Formations de l’inconscient*, où la perversion est longuement étudiée. On y relève une observation qui semble faite précisément pour le texte de Genet : « Chaque fois que vous avez affaire à une perversion, c’est une méconnaissance de ne pas voir combien elle est fondamentalement attachée à une trame d’affabulation qui est toujours susceptible de se transformer, de se modifier, de se développer, de s’enrichir. » (Lacan, *Séminaire V*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1998, p. 231. Le séminaire a été tenu en 1957-58). L’analyse du *Balcon* se trouve dans le même séminaire, p. 263-268. [↑](#footnote-ref-11)
11. Jean Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 514. [↑](#footnote-ref-12)
12. Et sans la finalité didactique de Brecht. [↑](#footnote-ref-13)
13. Comme Boule de neige dans *Haute Surveillance*. [↑](#footnote-ref-14)
14. Jean Genet, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 646. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Ibidem*. p. 513. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Ibidem,* p. 654. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Ibidem*, p. 591. [↑](#footnote-ref-18)
18. Warda : « Mes toilettes ! Dessous, il n’y a plus grand-chose… » (*ibidem,* p. 588). [↑](#footnote-ref-19)
19. «Elle a raison, Warda ; à qui offrir notre vie et nos progrès dans notre art, à qui sinon à Dieu ? », (ibidem, p. 589). [↑](#footnote-ref-20)
20. Voir la réplique de Malika : « Je parle du lit qui crevait de fierté sous les billets de banque […]. » (*ibid*em, p. 585). [↑](#footnote-ref-21)
21. *Ibidem*, p. 708. [↑](#footnote-ref-22)
22. Que l’auteur aurait souhaité voir jouer dans un « cimetière ». [↑](#footnote-ref-23)
23. C’est nous qui soulignons le « se faire » ; combinant voix active, passive et moyenne, il peut être légitimement supposé essentiel dans ce type de fantasme. [↑](#footnote-ref-24)
24. Transposition dans un fantasme homosexuel de la supposée complémentarité des sexes ? [↑](#footnote-ref-25)
25. Comme le dit plus crûment la première version. [↑](#footnote-ref-26)
26. Article publié dans *Tel Quel* au printemps 1967. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Les Nègres*, *op. cit*., p. 514. [↑](#footnote-ref-28)