

Faculté de philosophie, arts et lettres

# L'imaginaire littéraire des fleurs chez Jean Genet

Une analyse sur base de *Miracle de la rose* et  
*Journal du voleur*

Auteur : Nina Bourlet  
Promoteur(s) : Michel Lisse  
Année académique 2021-2022  
Master 60 en langues et lettres modernes, orientation générale

## Table des matières

Introduction.....	3-5
Partie I : Un herboriste humain.....	6-24
1.1. La signature, pulsion de vie et de mort.....	9-15
1.2. Une écriture en rhizome.....	16-22
Partie II : Un accessoire organique.....	25-54
2.1. Ornaments, parures et dentelles.....	29-36
2.2. Métamorphoses : l'être-fleur.....	37-45
2.3. Analepses.....	46-53
Partie III : Une hiérophanie fulgurante.....	55-66
3.1. Genet visionnaire : le <i>Miracle de la rose</i> .....	57-60
3.2. Saint Genet : le choix de la sainteté.....	61-64
Conclusion(s).....	67-69
Bibliographie.....	70

## INTRODUCTION

Ce travail vise à analyser la récurrence des fleurs dans l'univers romanesque de Jean Genet. En considérant ce motif comme ayant presque toujours existé dans l'histoire des arts (des manuscrits enluminés du Moyen-Âge aux *Fleurs du mal* de Baudelaire), l'objectif sera de faire converger la qualité universelle du stéréotype, image partagée par excellence, avec le caractère proprement individuel du domaine de l'imaginaire littéraire. Ce dernier consiste en l'étude des traits subjectifs qui caractérisent le style de l'auteur, entraînant la création d'un univers littéraire unique. Chez Genet, les fleurs sont omniprésentes. Elles parsèment les prisons de son monde, teintant les traits des hommes marginaux d'une coloration inattendue pour le lecteur car elles tendent habituellement à représenter la féminité, la délicatesse ou l'amour dans l'imaginaire collectif. Dans ses romans, elles deviennent ornements de la virilité, dentelle masculine ; elles poussent là où la misère et la violence se côtoient, dans les prisons et la mendicité. Genet, comme nous le verrons, était conscient de son utilisation exacerbée des fleurs ; mais il semble qu'il ne pouvait faire autrement. La question fondamentale est donc la suivante : pourquoi les fleurs ont-elles une valeur si privilégiée dans la littérature et de quelle manière participent-elles en grande partie au style de Genet ?

Il s'agira, dans une démarche similaire à celle décrite par Inès Cazalas et Marik Froidefond dans leur introduction à l'ouvrage *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, de solliciter le tout, « autrement dit d'ébranler d'un ébranlement qui a rapport au tout »<sup>1</sup>. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ; déconstruire le modèle, s'il y en a un, ou en tout cas le modèle qui flotte au-dessus de nos imaginaires pour nous inculquer sans qu'on en prenne conscience une série de stéréotypes sur le sujet. En réalité, Genet ne cesse d'ébranler ; à chaque utilisation des fleurs, il inverse « l'ordre des choses ». Solliciter le tout, selon Cazalas et Froidefond, c'est le pousser à s'énoncer pour qu'il se revendique comme tel au grand jour, ou, au contraire, le pousser dans ses retranchements pour en menacer les fondements. Selon Eden Viana Martin, « Genet part d'idées communes pour mieux les inverser, détournant à sa guise le sens et l'emploi des mots du vocabulaire végétal, jouant ainsi avec le stéréotype selon une dynamique de détournement et de réappropriation. »<sup>2</sup>. Genet détourne les fleurs de l'image partagée ; il les incorpore, les greffe sur le monde qu'il connaît et les recrache à sa manière. Elles en deviennent

---

<sup>1</sup> CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 14.

<sup>2</sup> VIANA MARTIN Eden, « Genet en fleurs », in CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 198.

originales et inattendues mais porteuses d'une vision nouvelle. Genet ose ; il nous donne accès à un monde insoupçonné où violence et délicatesse s'unissent.

Etant donné la quantité immense de récurrences florales dans l'œuvre de Genet, les analyses textuelles se limiteront à deux romans afin d'en optimiser la qualité et la richesse sans risque d'éparpillement : *Miracle de la rose* (1946) et *Journal du voleur* (1949). Le travail se divisera en trois parties. La partie I, constituée de deux sous-parties, se consacrera au statut de l'auteur grâce au concept d'« herborisateur humain »<sup>3</sup>, terme employé par Proust et cité par Sollers (« herboriste humain »<sup>4</sup>) dans son ouvrage *Fleurs*. Cette dénomination sera, dans ce contexte-ci, réappropriée pour décrire le cas Genet, spécialiste des fleurs et du monde végétal. L'écrivain sera donc défini dans son rapport aux fleurs, à commencer par le nom, extrêmement significatif chez Genet. L'ouvrage *Glas* de Derrida, dans son exploration du style et de la signature, sera cité pour certaines réflexions. Le geste d'écriture de l'herboriste sera décrit comme une pulsion de vie et de mort, ce que les notions de *L'imaginaire littéraire* rassemblées par Chelebourg aideront à valoriser. Grâce à *L'intelligence des fleurs* de Maeterlinck un parallèle sera directement établi entre le fonctionnement de l'écrivain et la vie des plantes. La deuxième sous-partie sera dédiée, sur base de l'avant-propos à *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari, aux traits rhizomatiques de l'écriture genettienne. Les romans concernés seront décrits comme un réseau désorganisé et non-linéaire, rapprochant sous un autre angle le style de l'écrivain du monde végétal. La partie II, intitulée « Un accessoire organique », se subdivisera en trois sous-parties. Chacune sera dédiée à un emploi particulier des fleurs dans les romans de Genet, à savoir la fleur en tant qu'ornement, métamorphose et analepse. Chacun de ces trois aspects travaille une facette différente des fleurs genettiennes et participe à une compréhension spécifique et, dans l'ensemble, globale du motif. La partie III, « Une hiérophanie fulgurante », reviendra sur la question de l'auteur par le biais du thème de la sainteté. L'ouvrage *Miracle de la rose*, récit dans lequel le cœur du sacré se trouve dans la Rose Mystique, en sera le point de départ. Les analyses seront épaulées par les ouvrages de Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr* et de Bergen, *Jean Genet, Entre mythe et réalité*. Poésie et sainteté se côtoieront ; les deux étant étroitement liés chez Genet.

A travers les fleurs, l'objectif sera de capter une partie du geste de Genet en tant qu'écrivain, herboriste, amoureux des prisons et du monde végétal. L'écriture, petit à petit, se dévoilera en

---

<sup>3</sup> PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Librairie Générale française, 1993, p.89.

<sup>4</sup> SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006, p. 90.

train de se faire ; et l'auteur qui « dose ses clichés »<sup>5</sup> sera compris comme tel – un marginal du monde littéraire. Son œuvre, profusion d'égarements poétiques teintée régulièrement d'une volonté explicite de faire comprendre au lecteur, tend elle-même vers une volonté d'être comprise. C'est ce que nous tenterons, en suivant les mots de Genet, de faire ; cerner, lever le voile, atteindre une connaissance nouvelle et partagée du monde genétien et, par extension, du processus de création par l'écriture, du fonctionnement de l'imaginaire.

---

<sup>5</sup> JACOB Max, *Conseils à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1945, p.19, cité dans VIANA MARTIN Eden, « Genet en fleurs », in CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 197.

## Partie I : Un herboriste humain

*De cette sous-variété, Jupien venait de m'offrir un exemple, moins saisissant pourtant que d'autres que tout herborisateur humain, tout botaniste moral, pourra observer, malgré leur rareté [...]*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Librairie Générale française, 1993, p.89.

## Introduction à la partie I

Dans *Fleurs*, Philippe Sollers affirme que Proust se disait être un « herboriste humain », ou « botaniste moral »<sup>7</sup>. Un terme se pose alors sur la figure de l'écrivain-connaisseur de botanique. Il est clair que Proust s'est renseigné sur le sujet : il avait une connaissance extraordinaire du langage des fleurs, et il en a imprégné son œuvre tout au long d'*A la recherche du temps perdu*. Dans l'histoire de la littérature, moult personnalités ont usé des fleurs pour appuyer leurs idées, pour mettre en images des concepts, pour métaphoriser et ainsi faire le lien entre l'humain et le floral. Avec *Les Fleurs du mal*, Baudelaire associe l'imaginaire des fleurs avec celui du mal, le titre faisant de chacun de ses poèmes une fleur, et son recueil un bouquet ou un jardin sombre de beauté. Quant à Genet, il fera, lui aussi, ressortir la beauté d'un univers empreint de misère et de violence, la beauté des choses laides, on pourrait le dire, en suivant ce que dictent nos clichés.

Il s'agira ici de cerner le geste d'écriture de Genet dans toute sa singularité, et donc, dans le prolongement de cette singularité même, car c'est cela que l'on développera dans ce cadre-ci, dans toutes les fleurs qu'il contient. Sollers parle de Proust en disant que « les mots sont des fleurs et les fleurs sont des mots. »<sup>8</sup>. Il y aurait un lien entre le corps de l'écrivain et le corps de la fleur. Dans *Glas*, Derrida établit ce rapport via le style – floral, qui s'élève d'entre les pétales et littéraire, qui se façonne et grandit d'entre les lignes, les mots. Cette première partie se divisera en deux sous-parties. La première, intitulée « La signature, pulsion de vie et de mort », abordera la question du seing, la signature ; autrement dit, la manière dont Genet exploite et habite son nom. La question sera de définir le statut de l'auteur en tant qu'« herboriste humain ». En découleront des réflexions sur le geste d'écriture, acte propre à cette dénomination, son prolongement. Sur base de théories de l'imaginaire littéraire, en s'inspirant des concepts de Durand (le trajet anthropologique) et de Burgos (la poéticité d'un texte), l'œuvre sera expliquée comme un organisme vivant, sans cesse en mouvement, que ce soit dans l'acte d'écriture (Durand) ou de lecture (Burgos). Les pulsions de vie et de mort seront directement mises en rapport avec le fonctionnement des plantes grâce aux descriptions de Maeterlinck dans *L'intelligence des fleurs*. Par cette mise en parallèle, l'acte d'écriture apparaîtra comme une plante sortant de terre pour fleurir et se reproduire ; la fleur prolongera directement le geste de l'écrivain, faisant de lui un herboriste humain. La seconde sous-partie, intitulée « Une écriture en rhizome », abordera, comme son titre l'indique, les aspects

---

<sup>7</sup> SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006, p.90.

<sup>8</sup> Idem. p.86.

rhizomatiques de l'écriture de Genet sur base, bien entendu, de l'introduction à *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari. L'œuvre genettienne sera alors décrite comme un réseau organique et non-hiérarchique. L'analyse de Gibelli dans l'article *Dérive de la rêverie et subversion du roman dans Miracle de la rose de Jean Genet*, qui met en avant deux lignes temporelles et narratives entrecroisées ainsi qu'une logique de la variation dans le roman, appuiera cette hypothèse du rhizome. Cette seconde sous-partie vise à prolonger la première en passant du statut d'auteur au fonctionnement organique de l'œuvre, suite logique qui se poursuivra dans la partie II (« Un accessoire organique ») visant à étudier plus précisément la manière dont Genet emploie les fleurs dans ses romans.

## 1.1. La signature, pulsion de vie et de mort

La signature, à commencer par le nom, représente la personne, dans ce cas-ci l'auteur étudié : Jean Genet. Selon Derrida, il en existe trois modalités. La première est physique ; il s'agit de « l'acte de celui qui ne se contente pas d'écrire son propre nom [...] mais s'engage à authentifier [...] qu'il est bien celui qui écrit »<sup>9</sup>. La seconde se trouve dans le style : ce sont les « marques idiomatiques »<sup>10</sup> du signataire, de la personne en tant qu'elle signe son œuvre. La troisième se trouve dans les plis, disséminée dans le texte. Elle a lieu lorsque « l'écriture se désigne, décrit et inscrit elle-même comme *acte* (action et archive), se signe avant la fin en donnant à lire : je me réfère à moi-même, ceci est *de* l'écriture, *je* suis écriture, ceci est *de* l'écriture »<sup>11</sup>. Il arrive que le style, en tant que nom représentant le texte, et la signature disséminée dans l'œuvre se rejoignent. Genet fait souvent référence à son nom ; il est conscient de ce avec quoi il signe, terme qui le représente et qu'il inclut sans cesse dans son œuvre. Souvent, le narrateur de ses romans le porte, ce qui brouille les frontières entre fiction et autobiographie tout en rappelant la présence de la signature tout au long de la lecture. Genet explicite beaucoup par le métalangage. C'est de cette manière qu'il conscientise ses lecteurs quant à la signification de son nom. Omniprésente, la signature se tisse et s'inclut dans l'univers genétien, elle pèse, comme si Genet ne pouvait en aucun cas se détacher de son nom, comme si tout son être, jusqu'aux extrémités de son écriture, y était lié.

Son nom, donc, signifie : le genêt (latin *genesta*), pour reprendre la définition de Sollers, « est un arbrisseau à fleurs jaunes, commun dans certaines landes, et formant de nombreuses espèces, parfois épineuses (famille des papilionacées). »<sup>12</sup>. Ce nom ancre Genet dans la famille des fleurs. L'écrivain semble se fondre dans son homonyme et en devient le représentant humain. Il fait entrer dans son nom les fleurs de genêt, qui y étaient en fait déjà, mais qu'il fallait remarquer pour que l'identification, le rapprochement filial, s'établisse. Comme le dit si bien Sollers, « voici comment il vient habiter son nom »<sup>13</sup> :

« Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule [...] 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

---

<sup>9</sup> DERRIDA Jacques, *Signéponge*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 46.

<sup>10</sup> Idem. p. 47.

<sup>11</sup> Idem. pp. 47-48.

<sup>12</sup> SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006, p.99.

<sup>13</sup> Ibid.

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.

Par cette plante épineuse des cévennes, c'est aux aventures criminelles de Vacher que je participe. Enfin par elle dont je porte le nom le monde végétal m'est familier. Je peux sans pitié considérer toutes les fleurs, elles sont de ma famille. Si par elles je rejoins aux domaines inférieurs – mais c'est aux fougères arborescentes et à leurs marécages, aux algues, que je voudrais descendre – je m'éloigne encore des hommes. »<sup>14</sup>

Par sa proximité avec le genêt, c'est tout le royaume des fleurs qui lui devient familier. L'écrivain, de par son nom, accède à la connaissance du monde végétal, il bascule, même, dedans, et s'éloigne des hommes. Dans la solitude des landes, il entre dans une introspection profonde, particulière aux plantes épineuses. Une ligne est marquée entre le monde végétal et celui des hommes ; Genet la franchit, et en faisant partie des deux, il brouille les frontières et mêle les hommes aux fleurs, les fleurs aux hommes.

La signature, le seing, abordée par Derrida dans l'exploration du style, sera omniprésente car elle constitue le cœur de l'écriture genettienne. Celle-ci, si l'on se réfère à *Glas*, se trouverait à la fois dans le texte, opérant « comme un effet à l'intérieur de l'objet »<sup>15</sup> et hors du texte, émancipant « le produit qui se passe d'elle, du nom du père ou de la mère dont il n'a plus besoin pour fonctionner. »<sup>16</sup>. Cette hypothèse témoigne à la fois de la présence et de l'absence de l'auteur en tant qu'il signe son œuvre. Le texte contient donc les traces de l'auteur, son style, son nom, sa signature, mais s'émancipe en même temps, n'ayant plus besoin de son créateur pour vivre, indépendant, entre les mains des lecteurs. L'auteur s'efface, mais son nom reste et imprègne ses œuvres comme marque d'identification, trait d'origine. Dans *Pompes funèbres*, Genet explique ceci au sujet de l'écriture :

« Ecrire, c'est choisir l'un entre dix matériaux qui vous sont proposés. Je me demande pourquoi j'ai accepté de fixer tel fait plutôt qu'un autre d'égale importance. Pourquoi suis-je limité dans mon choix et me vois-je dépendre bientôt l'enterrement de chacun de mes trois livres ? »<sup>17</sup>

L'auteur assiste donc, en les créant, en les ayant signées, à l'enterrement de ses propres œuvres car l'acte créateur revient à concrétiser une idée qui, une fois mise en mots, perd son aspect idéal, et ainsi efface le flux des possibilités. Ecrire, c'est déterminer un produit fini, c'est

---

<sup>14</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.49.

<sup>15</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 10.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> GENET Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953, p.9.

détruire l'infini confortable de l'invisible, du possible en puissance. C'est assister à « l'irréparable destruction de son œuvre et de soi-même »<sup>18</sup>. C'est faire un choix, comme le dit Genet, et se cogner aux limites de l'existence car écrire revient à faire exister.

On ne peut en fait, et en particulier dans le contexte des fleurs, que rapprocher cette pulsion de mort de la pulsion de vie. Selon Durand, « l'imaginaire constitue dans son ensemble l'effort de l'être pour dresser une espérance vivante envers et contre le monde objectif de la mort »<sup>19</sup>. Il y aurait donc, d'un côté, la vie et le mouvement qu'elle implique, qu'elle engendre, l'imaginaire, et de l'autre, la mort, qui provoque, elle aussi, ce mouvement vital.

« Entre ces deux dimensions de la réalité, l'une objective, l'autre subjective, l'imagination opère un perpétuel va-et-vient, un échange constant, auquel Gilbert Durand donne le nom de trajet anthropologique car ce mouvement caractérise la psyché humaine »<sup>20</sup>.

Nous sommes donc face à une question de vie ou de mort, et plus précisément, à une pulsion de cette vie en réaction contre la mort. Ecrire, mettre à plat cet imaginaire, le concrétiser, serait alors donner naissance à une forme vitale qui s'insurgerait contre la fatalité de la mort. Cette forme vitale se trouverait dans le processus d'écriture, qui précède la destruction de l'œuvre dans ses potentialités. Sartre, dans *Saint Genet, comédien et martyr*, parle d'une « intuition irréalisable »<sup>21</sup>, d'« un éternuement qui ne veut ni s'achever ni passer »<sup>22</sup>. L'écriture tend vers la vie, elle la guette et tente de la capter. Elle monte sans cesse vers un sommet inatteignable alors que c'est justement le fait de tendre vers ce mystérieux quelque chose (l'immense et final éternuement) qui constitue l'essence même de la vie : l'instant présent en train de se vivre. Genet, dans son nom et dans sa pratique, ne cesse de s'apprêter à fleurir.

Dans le livre *L'intelligence des fleurs*, Maeterlinck écrit ceci :

« Toutes [les plantes et les fleurs] s'évertuent à l'accomplissement de leur œuvre ; toutes ont la magnifique ambition d'envahir et de conquérir la surface du globe en y multipliant à l'infini la forme d'existence qu'elles représentent. Pour atteindre ce but, elles ont, à raison de la loi qui les enchaîne au sol, à vaincre des difficultés bien plus grandes que celles qui s'opposent à la multiplication des animaux. »<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.236.

<sup>19</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p.499.

<sup>20</sup> CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Editions Nathan, 2000, p.58.

<sup>21</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.100.

<sup>22</sup> Idem. p.101.

<sup>23</sup> MAETERLINCK Maurice, *L'intelligence des fleurs*, Rennes, La Part Commune, 2020, p.7.

Les plantes, tout comme l'écrivain dans l'acte, tendent vers la vie. C'est même leur but suprême : sortir de terre, fleurir et respirer, s'ouvrir, toucher à l'ultime instant ; l'éclosion en pétales – la floraison. Genet, au milieu de son champs de fleurs, manie les mots dans un équilibre délicat entre son pouvoir d'écrivain et celui du langage qui se déploie et prend ses marques :

« Certains lapsus, tout à coup, dans la phrase nous éclairent sur nous-mêmes, remplaçant un mot par l'autre, et ce mot malencontreux est un moyen par quoi la poésie s'échappe et parfume la phrase. »<sup>24</sup>

La poésie est bien vivante. Elle fait émerger des mots qui surprennent, ceux qui jusque-là manquaient et complètent la phrase. C'est à l'herboriste de faire le travail, d'allier les mots au langage des fleurs. Il fait converger les deux. Genet utilise les fleurs en tant que poésie s'insufflant dans l'image, elle-même provoquée par la prose.

Selon Jean Burgos, expliqué par Chelebourg et dans le prolongement de Gilbert Durand, la poétique est « exploration de la poéticité d'un texte, c'est-à-dire de son aptitude à engendrer, par le langage, une réalité nouvelle et sans cesse renouvelée par la lecture. »<sup>25</sup>. Cette nouvelle dimension participe également, en plus de la pulsion de vie inhérente à toute création, à faire de la poésie un « organisme vivant »<sup>26</sup>. Par la rencontre entre les deux univers, celui de l'œuvre et celui du lecteur, naît une forme nouvelle du texte : celle imaginée et vécue par le lecteur. Ce dernier pourra y apporter ses propres images et réflexions, sa vision du texte. C'est précisément ce que tout interprète tend à réaliser dans ses analyses textuelles : une réappropriation des mots en tant qu'ils tiennent seuls, droits et figés, tout en respectant ce qu'est l'œuvre, indépendante, manier les extraits pour en faire ressortir le sens, tendre vers une compréhension explicite ; dévoiler l'implicite pour le rendre visible aux yeux de tous. Il y a bien un passage de la dépendance à l'autonomie dans l'acte de la lecture, qui réenclenche le processus vivant de l'écriture et de l'imaginaire.

« Tout se passe [...] comme si le passage de la dépendance à l'autonomie, dans le cas du fœtus prêt à voir le jour comme dans celui du texte prêt à la signature, n'arrêtait pas les processus enclenchés mais leur donnait seulement une autre forme. »<sup>27</sup>

Il y a rencontre, nécessaire à l'épanouissement artistique. Sans elle, rien n'aurait de sens, et l'imaginaire ne serait qu'un enclos fermé sur lui-même, dans l'impossibilité ou le refus du

---

<sup>24</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.59.

<sup>25</sup> CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Editions Nathan, 2000, p.78.

<sup>26</sup> Idem. p.81.

<sup>27</sup> BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982, p.124.

partage. Genet prépare d'ailleurs cette rencontre ; il s'adresse souvent à ses lecteurs. C'est donc clairement dans le but d'être lu qu'il écrit. Dans un métalangage poétique, il instruit son lectorat de ses intentions. Il précise, par exemple, dans *Miracle de la rose*, après quelques premières pages, comment il compte écrire la suite : « 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. »<sup>28</sup>. Le lecteur en devient complice du projet, car tenu au courant et donc conscient de certaines des coulisses de l'écriture. Le propre de l'herboriste est bien d'étudier les plantes en vue d'expliquer leur fonctionnement. Dans son laboratoire, il pratique l'étude et l'observation, le dépouillement introspectif du rapport entre les fleurs et les hommes ; la mise par écrit de cette autopsie et de l'intuition qui en émane. Dans la solitude profonde de son cabinet, de sa cellule, Genet découvre, par à-coups, des liens forts : le narrateur se mue si pas en roi, en fée du royaume des fleurs, et la rose devient miracle de l'assassin.

D'après Sartre (cité par Derrida), la fleur est « l'objet poétique par excellence »<sup>29</sup>, affirmation qui ébranle la notion de poésie, qui doit alors se resituer autour de la fleur, objet suprême. Cela ne peut donc qu'engendrer une série de questionnements sur la définition de la poésie, ce que Derrida lance au début de *Glas* :

« Mais qu'est-ce que la poésie, dès lors que la fleur est « l'objet poétique par excellence ? Qu'est-ce que la rhétorique, si la fleur (de rhétorique) est la figure des figures et le lieu des lieux ? Comment lire, comment s'élabore cet *effet* d'excellence transcendante ? Pourquoi la fleur domine-t-elle tous les champs auxquels pourtant elle appartient ? Pourquoi cesse-t-elle d'appartenir à la série des corps et des objets dont elle fait partie ? »<sup>30</sup>

C'est une tâche à laquelle l'herboriste humain, tel que nous l'entendons ici, en tant qu'écrivain-activement-connaisseur-en-fleurs se consacre ; exploiter cet objet par excellence, en faire un motif récurrent, voire un « principe d'esthétique et de composition »<sup>31</sup>. La fleur, dans de telles œuvres, constitue une part majeure de la signature. Genet, dont le nom est déjà imprégné, imbibe son style de fleurs. Sans elles, son œuvre ne serait pas telle qu'elle est, le miracle (de la rose) n'aurait pas lieu. Elles reviennent dans tous ses écrits, mais la lecture de chacun de ses romans apporte quelque chose en plus. Chaque phrase nouvelle et chaque apparition de la fleur

---

<sup>28</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.26.

<sup>29</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.21.

<sup>30</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.21.

<sup>31</sup> VIANA MARTIN Eden, « Genet en fleurs » in CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 201.

ajoutent un élément à l'univers de Genet. Sans elles, on ne parlerait pas de lui, il ne porterait pas ce nom et il ne signerait pas avec chacune de ses œuvres. Elles sont son « emblème naturel »<sup>32</sup> et c'est par elles qu'il a ses racines. Mais pourquoi la fleur ?

Maeterlinck, avec *L'intelligence des fleurs* (cité précédemment) répond, peut-être en partie, à cette question, en s'intéressant à l'autre versant ; le monde des fleurs, expliqué en tant qu'elles sont êtres vivants dotés d'une intelligence microscopique mais extrêmement développée. La citation mentionnée ci-dessus crée une analogie entre la fleur et l'écrivain, tous deux sujets à la pulsion de vie en réaction à la réalité objective de la mort. Les différentes formes d'intelligence de la fleur en constituent une deuxième, qui découle, en fait, de la première : face à des contraintes similaires, les fleurs réagissent intelligemment :

« Elles tâtonnent la même nuit, elles rencontrent les mêmes obstacles, la même mauvaise volonté, dans le même inconnu. [...] Elles luttent comme nous, contre une grande force indifférente qui finit par les aider. Leur imagination inventive suit non seulement les mêmes méthodes prudentes et minutieuses, les mêmes petits sentiers fatigants, étroits et contournés, elle a aussi des bonds inattendus qui mettent tout à coup au point définitif, une trouvaille incertaine. »<sup>33</sup>

Les fleurs, elles aussi, imaginent, et la pulsion de vie qui en découle est littérale : sans le développement de leurs méthodes de survie, elles ne verraient pas le jour. Leur rapport à l'imaginaire est donc vital et singulier. Leur différence d'avec le monde animal est qu'elles sont condamnées à l'immobilité : « l'organe essentiel, l'organe nourricier de la plante, sa racine, l'attache indissolublement au sol. »<sup>34</sup>, ce qui les rend propices à l'observation. On peut s'en approcher et les étudier de près, dans leur état naturel. Elles demeureront là, sous les yeux de l'herboriste attentif aux changements et aux directions que prendra leur imagination. La fascination des hommes (ou du moins, de beaucoup de littéraires) pour les fleurs provient probablement aussi du fait qu'étant forcées par les lois naturelles à grandir et à se reproduire sur place, les fleurs vont consacrer toute leur énergie à cela : la vie.

« Elle se tend toute entière à un même dessein : échapper par le haut à la fatalité du bas ; éluder, transgresser la lourde et sombre loi, se délivrer, briser l'étroite sphère, inventer ou invoquer des ailes, s'évader le plus loin possible, vaincre l'espace où le destin l'enferme, se rapprocher d'un autre règne... »<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.49.

<sup>33</sup> MAETERLINCK Maurice, *L'intelligence des fleurs*, Rennes, La Part Commune, 2020, pp. 75-76.

<sup>34</sup> Idem. p. 9.

<sup>35</sup> Idem. p.10.

N'est-ce pas, aussi, vers cela que l'acte créateur se dirige-t-il tout entier? Le comportement extrême des fleurs face à la mort rejoint l'idée que l'écriture se façonne au milieu d'une pulsion de vie et de mort. Le tout sera de trouver le moyen d'y parvenir, et donc de développer des intelligences nouvelles qui décloisonneront l'être de son espace habituel pour atteindre le « haut » et échapper au « bas ». C'est aussi cela qui se produit au moment de la signature ; un moyen de laisser une trace de soi dans l'œuvre, et ainsi de prolonger la vie par le nom, gravé à la main. L'écriture est donc, aussi, un espace de délivrance où une liberté nouvelle peut être atteinte. Elle permet de détourner la réalité, de la remodeler, de contourner les règles, et donc, de transgresser, « d'inventer ou invoquer des ailes ». L'espace de la page, bien qu'il soit contraignant, fait naître des intelligences jusque-là insoupçonnées. La sexualité des fleurs en est un bon exemple ; d'après Sollers, elle est notamment décrite par Proust pour justifier l'homosexualité comme étant naturelle. Chez Genet, comme chez Proust, les fleurs sont évoquées et décrites de multiples manières ; que ce soit pour relier les prisonniers entre eux, pour orner leurs vêtements ou pour provoquer le souvenir, fonctions qui seront décrites plus loin, dans la partie II principalement.

L'herboriste humain étudie donc les fleurs ; il s'intéresse sans cesse à leur comportement. Grâce à cette expérience du monde végétal, armé de connaissance, il peut faire ressortir les analogies cachées qui existent entre l'être humain et la fleur. Il ne cesse d'en apprendre sur le monde végétal autant que sur les profondeurs de l'âme humaine afin d'appliquer ses recherches et ses découvertes de sorte qu'autant le premier que le second univers se retrouvent conjointement pour fusionner et s'entremêler. De la fusion de ces deux mondes naît un accomplissement de l'expression du monde vivant, dans toute son humanité naturelle. Ce projet a lieu au cœur de l'acte d'écriture et agit directement sur les personnages.

## 1.2. Une écriture en rhizome

En philosophie, selon la théorie de Deleuze et Guattari dans leur introduction à *Mille Plateaux*, le modèle du rhizome désigne un système acentré, non hiérarchique et non signifiant. Le livre, lorsqu'il se construit en rhizome, se constitue de « plateaux communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau. »<sup>36</sup>. Contrairement au modèle du livre-racine, qui se base sur une structure, une réflexion et une organisation binaire et hiérarchique, le rhizome se compose de multiples « chaînons sémiotiques »<sup>37</sup>, de toutes natures et connectés entre eux. L'écriture, au lieu de se fixer sur un point, s'étend en une multiplicité de lignes d'articulation et de segmentarité, mais aussi de fuite et de déterritorialisation. Le plateau, quant à lui, représente « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »<sup>38</sup>. Ecrire en rhizome, « faire rhizome »<sup>39</sup>, c'est aller de plateau en plateau, témoigner du lien qui fait l'unicité, créer, faire sens en laissant se développer la pensée multiple comme un réseau immense. Un livre-rhizome n'a pas de commencement ni de fin, il est toujours ancré dans un milieu interconnecté. La langue se définit par son hétérogénéité : elle se réalise dans plusieurs registres et s'éloigne de la pensée unique et structurelle pour aborder plusieurs dimensions en même temps. Elle gagne donc en indépendance ; la mise par écrit n'a plus la forme d'un arbre droit, qui monte en pyramide, mais d'un rhizome qui s'épanouit en réseaux souterrains. La langue, dans son essence, n'est pas une qui surplombe mais multitude qui s'épanouit ici et là, pour ensuite former un ensemble ; les puissances et l'infini des possibles de la langue française et de toute langue.

« Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique. La langue se stabilise autour d'une paroisse, d'un évêché, d'une capitale. Elle fait bulbe. Elle évolue par tiges et flux souterrains, le long des vallées fluviales, ou des lignes de chemins de fer, elle se déplace par taches d'huile »<sup>40</sup>.

Dans les romans de Genet, la langue, l'argot des prisonniers et des mendiants, marginaux de la société, devient poésie. Genet parvient à en transcrire la beauté, et en faisant cela, il fait ressortir le caractère multiple de la langue, son essence et l'étendue infinie de ses potentialités poétiques. Il n'en existe pas qu'une, dominante, mais plusieurs, qui évoluent et se relaient dans le monde. Il fait rhizome dans son emploi de la langue. Non seulement il utilise des termes argotiques, mais il les inclut dans son lyrisme qui relève, selon Florence Mercier-Leca dans *Toutes les*

---

<sup>36</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.32.

<sup>37</sup> Idem. p.13.

<sup>38</sup> Idem. p.33.

<sup>39</sup> Idem. p.19.

<sup>40</sup> Idem. p.14.

*images du langage* : Jean Genet, du « style noble »<sup>41</sup>. En faisant cela, toujours selon Mercier-Leca, il décroïsonne l'argot de la mimésis dans laquelle l'a enfermé la littérature. Il s'extirpe des dialogues et entre dans le style, dans la poésie du roman. Il en fait partie et, même plus, il en devient un support central. Bulkaen, lorsqu'il écrit une lettre au narrateur dans *Miracle de la rose*, ne considère pas son vocabulaire comme légitime ; il met entre parenthèses ou entre guillemets les mots « inhabituels », les termes verbaux et argotiques. Or, c'est exactement le réflexe que Genet vient contrer en mêlant l'argot au style romanesque. Il lui répond d'ailleurs, en pensée et par écrit :

« Quelques mots, qu'il voulait souligner, étaient mis entre parenthèses [...] Mon premier mouvement fut de le prévenir qu'il était ridicule de mettre entre guillemets les mots ou les expressions de l'argot car ainsi on empêche qu'ils entrent dans la langue. »<sup>42</sup>

Le projet de Genet vise un mélange des registres, un mouvement de l'un vers l'autre, de l'un dans l'autre. L'oral devient écrit, et l'écrit oral. Le lecteur accède aux deux en même temps. Les barrières sont brisées ; il n'y a plus l'argot d'un côté et le « style noble » de l'autre mais un nouveau langage qui fait se rencontrer pleinement les deux. Cela rejoint l'idée selon laquelle dans un texte rhizomatique, on ne peut entrer dans une logique dichotomique du bon et du mauvais, du bien et du mal. Aucune opposition binaire ne peut entrer en compte à partir du moment où les lignes se croisent, se segmentarisent et se décroïsonnent à chaque fois d'une possible linéarité. Il ne cesse d'y avoir rupture ; passage nécessaire pour évoluer en rhizome. A travers sa poésie de l'argot, Genet prouve qu'il n'y a, en réalité, pas de style noble dans la littérature ; dans les milieux pauvres autant que bourgeois, il existe une particularité langagière valable et légitime, qui vaut la peine d'être mise en lettres. La misère se retrouve riche et souveraine dans le monde de la littérature ; il n'y a plus de séparation entre les deux. Tout se vaut ; le moindre détail. Il fait d'ailleurs de même avec les notions de beau et de laid : « Cependant si j'examine ce que j'écrivis j'y distingue aujourd'hui, patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils. »<sup>43</sup>. Les fleurs, au sein de ce fonctionnement, ont leur rôle à jouer ; elles sont accessoires littéraires servant les propos poétiques de Genet. Les différents effets qu'elles permettent de provoquer seront

---

<sup>41</sup> MERCIER-LEVA Florence, « La (re)sémantisation comme création poétique : l'exemple des noms propres et de l'argot dans Notre-Dame-des-Fleurs et Miracle de la rose » in EKOTTO Frieda, RENAUD Aurélie et VANNOUVONG Agnès (dir.), *Toutes les images du langage : Jean Genet*, Paris, Alain Baudry & C<sup>ie</sup> Editeur, 2008, p. 114.

<sup>42</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.90.

<sup>43</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.122.

étudiés, un à un, dans la partie II de ce travail, qui traitera entièrement de leurs emplois littéraires.

Le texte-rhizome permet une nouvelle approche de l'écriture, plus libre car non-hiérarchique. Il n'y a plus ni sujet ni objet, mais des déterminations, des dimensions qui ne font que croître et se croiser. Au sein de cette liberté nouvelle, l'auteur peut se laisser aller au jeu de l'écriture ; au lieu de rentrer dans une structure, un squelette tout fait, il creuse la terre et relie chacun de ses terriers. Pas de chapitre, mais des plateaux. Dans les romans de Genet, nous retrouvons certains traits du rhizome. Ces aspects ne se réalisent pas de manière nette et explicite, à la façon de *Mille plateaux*, mais sont bien présents tout au long de ses textes. Dans *Miracle de la rose*, notamment, la subversion opère au niveau du genre et de la narration : se mêlent récit autobiographique et de fiction, mais aussi, en ce qui concerne les lignes temporelles, une narration à la fois au jour le jour et rétrospective. Dans l'article *Dérive de la rêverie et subversion du roman dans Miracle de la rose de Jean Genet*, Dario Gibelli remarque que le roman juxtapose, « dans un va-et-vient constant, deux lignes diégétiques, l'une principale, l'autre analeptique, en tissant entre elles un réseau serré d'analogies qui permet de les relier et de les superposer en assurant par-là l'unité de l'ensemble. »<sup>44</sup>. Ce mouvement permet au narrateur de décrire deux expériences qui ont lieu dans deux espace-temps différents : la Colonie de Mettray plusieurs années auparavant et la Centrale de Fontevreault. Le « passé » et le « présent » s'entremêlent alors, se croisent et se décroisent, se superposent, se provoquent l'un l'autre. Deleuze et Guattari utilisent les termes de déterritorialisation et de reterritorialisation, centraux pour comprendre le rhizome et pour définir ce mouvement bien particulier de va-et-vient qui opère entre différentes dimensions :

« L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. »<sup>45</sup>

Un espace temporel, un détail qui advient à un moment précis, ouvre sur un autre espace, qui à son tour débouche sur un autre, et ainsi de suite. Une chaîne se construit au fur et à mesure, constituée à chaque fois de son espace propre sur lequel elle se concentre avant de poursuivre son développement. Petit à petit, au cours de la lecture, on assiste à la formation de cette chaîne,

---

<sup>44</sup> GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans Miracle de la rose de Jean Genet » in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, p.5.

<sup>45</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.17.

et on conscientise la mise en réseau de chaque chaînon. Il en est ainsi lorsque, par exemple, l'auteur évoque les marronniers.

« Ma tête roule, un vertige me culbute. Je viens d'écrire le mot marronniers. La cour de la Colonie en était plantée. Ils fleurissaient au printemps. »<sup>46</sup>

Un détail suffit pour faire basculer le récit d'une période à l'autre, mécanisme qui sera plus amplement analysé dans la partie 2.3 intitulée « Analepses » (voir pp.46-53).

Au cœur des nœuds, des plateaux qui se forment et se dénouent, un nouvel espace temporel se déploie, dans l'une ou l'autre des lignes, entre les deux, dans le réseau. Entre souvenirs et réalité, entre écriture et réécriture, le récit se trouve à la fois dans chacune de ces dimensions et dans l'entre-deux des espaces ouverts. Il opère sur plusieurs lignes à la fois car autant dans la première que dans la deuxième, se trouve, à tout moment, l'autre ligne. Le souvenir ne peut se constituer qu'à partir du présent et ce dernier ne peut avoir lieu que sur base du passé devenu souvenir. A partir de ces deux lignes principales se côtoient donc une multitude de possibilités, dimensions qui font coexister les deux de différentes manières et constamment dans le récit. Le principe de la cartographie (principe 5 & 6 : cartographie et décalcomanie<sup>47</sup>) rejoint cette idée de coexistence entre les lignes et ajoute celle d'ouverture ; contrairement au calque, à l'idée de reproduction, elle ne cesse de construire et demeure modifiable. La carte met à plat les idées et les lieux, mais elle ne comprend pas tout, même si elle contient déjà une multitude de dimensions. On peut encore l'agrandir, elle reste ouverte sur le monde. La carte est faite de lignes qui se croisent et qui, au-delà des croisements, se prolongent presque à l'infini.

« La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. »<sup>48</sup>

Dans l'écriture de Genet, on se perd facilement. Il n'y a pas de structure clairement établie, simplement celle, en constante évolution, en train de se faire. Dans *Miracle de la Rose*, les faits se répètent et se contredisent ; ils se confondent dans les méandres de la mémoire et dans le processus d'écriture. La seule conclusion certaine vers laquelle on se dirige est le miracle final, celui d'Harcamone et de la Rose Mystique. A part cela, tout se mélange et se suit. L'histoire va et vient, sans fil continu, mais fait sens tout de même, car tout est connecté. Le roman signifie

---

<sup>46</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.108.

<sup>47</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.19.

<sup>48</sup> Idem. p.20.

dans son ensemble, en tant que réseau. Il représente une partie de la vie et des étapes d'écriture, de tranches poétiques. En supprimant toute hiérarchie pour créer son propre royaume, Genet invente un style qui lui est propre et qui lui permet d'exprimer au mieux ses pensées. Il plonge corps et âme sous la terre pour y creuser ses trous, ses plateaux, et suivre le déroulement de ses racines. Les faits racontés, dans un puissant lyrisme, se répètent, mais toujours avec plus de nuances, car il s'agit bien ici de chercher les liens, de fouiller dans la vie et dans les mots qui la traduisent, la beauté et le sens qu'elle transporte ; la poésie. Les discordances et anachronismes propres à *Miracle de la rose* sont des caractéristiques que Gibelli ne manque pas de mettre en évidence : il évoque, notamment, la rencontre avec Bulkaen qui se passe alternativement dans la cour et dans l'escalier de la Centrale, et la découverte du nom, une première fois de Bulkaen, une autre fois de Bijoux ou de Pierrot. Les lieux se multiplient, les termes aussi ; laissant le lecteur « saisi par la profusion d'alternatives qu'on lui offre et qui, au cours du récit, vont redoubler le caractère éluif du personnage par l'instabilité de sa construction diégétique »<sup>49</sup>. Il en est ainsi de la scène du « baiser dans l'escalier », qui, selon l'analyse de Gibelli, revient six fois, « de façon toujours différente (et à des moments tout aussi différents de l'histoire) »<sup>50</sup>. Genet entretient une esthétique de la variation ; il répète sans répéter, car écrire deux fois la même histoire ne revient pas à écrire deux fois la même chose.

« [...] loin de donner lieu à un récit répétitif, l'évocation de ce qu'il faut bien, en principe, tenir pour un seul et même événement, déclenche une prolifération de scènes (pseudo-)singulatives, qui s'ajoutent les unes aux autres en se modifiant par retouches successives. »<sup>51</sup>

A partir d'un fait, objectif dans son acte, se développe une multitude de scènes. L'instant unique devient élastique avec le passage du temps, il se détend et s'élargit, il laisse entrer des détails autrefois inexistantes. Au fur et à mesure que l'instant est décrit dans le livre, il perd une partie de sa crédibilité aux yeux du lecteur car le narrateur apparaît dans ses doutes et son indécision, mais il gagne en poétisation ; il bouge, il est vivant car les mots le mettent en mouvement. Petit à petit, à force de descriptions variables et nuancées, se tisse un réseau du souvenir. Encore une fois, une écriture en rhizome. Plus importants que la cohérence linéaire, l'instabilité et la réécriture, le lâcher-prise, la liberté de l'écrivain prennent le dessus. Genet enfreint « le contrat de représentation conventionnel en le remplaçant par la mise en scène d'une fantasmagorie

---

<sup>49</sup> GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, pp.12-13.

<sup>50</sup> Idem. p.13.

<sup>51</sup> Idem. p.13.

poétique où les caprices de l'invention priment sur la linéarité du récit. »<sup>52</sup>. Il passe d'un passage à un autre sans souci de continuité ; il trace des lignes qui se prolongent sans cesse jusqu'à la fin ; le miracle qui a lieu dans la cellule, dans le plus strict confinement et une solitude parfaite. Encerclé de murs, il conserve les papiers qu'il croise, de vieux sacs qu'il réutilise pour poser ce qu'il a à dire ; l'univers dans lequel il vit, ses habitants et son langage – ce dernier étant « ce prolongement, cette émanation d'eux-mêmes »<sup>53</sup>, des prisonniers. Le langage coule de source, il sort de la bouche des hommes, ou bien il est pensé avant d'être mis par écrit. Il est à la fois concret, présent et abstrait, flottant autour des concernés. Genet l'empoigne, cette langue qui émane des hommes qu'il aime, il se l'approprie – elle est sienne aussi, et il en fait une œuvre, récits qui lui sont propres et qui parlent au nom de tous. La forme que prend le texte ne peut pas être définie clairement ; elle ne rentre dans aucune catégorie. Il faut comprendre le texte comme en train de se faire, dans l'acte fulgurant, la frénésie créative. Apparaîtra alors, progressivement, l'immense rhizome, l'œuvre qui se déploie. Chaque partie est en lien avec toute autre ; car chacune est provoquée dans un geste similaire, miracle du lyrisme, talent de Genet.

« Par petites secousses continues, les séquences s'enjoignent, s'induisent, glissent en silence. Aucune catégorie extérieure au texte ne doit permettre de définir la forme ou l'allure de ces passages, de ces tranches d'écriture. Il n'y a jamais que des sections de fleurs, de paragraphe en paragraphe, si bien que les prélèvements anthologiques n'infligent que la violence nécessaire à faire cas du reste. Tenez compte des effets de recoupe et vous verrez que le tissu se reforme sans cesse autour de l'entaille. »<sup>54</sup>

L'œuvre forme une entité dont les extraits sont indissociables les uns des autres. Les fleurs, omniprésentes, demeurent un des traits reconnaissables, signature de Genet. Comme une respiration dans la foule qu'est la vie, parmi les arbres et leurs feuilles virevoltantes, comme une plante qui pousse et finit par fleurir, tout se crée dans la logique du temps qui passe, de la successivité, sans tomber toutefois dans une linéarité. La ligne droite est en réalité impossible à atteindre dans la vraie vie ; les « petites secousses » sont, certes, continues, mais chacune d'entre elles renferme sa particularité propre. Aucune respiration n'est pareille à la suivante.

---

<sup>52</sup> GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, p.7.

<sup>53</sup> MERCIER-LEVA Florence, « La (re)sémantisation comme création poétique : l'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* » in EKOTTO Frieda, RENAUD Aurélie et VANNOUVONG Agnès (dir.), *Toutes les images du langage : Jean Genet*, Paris, Alain Baudry & C<sup>ie</sup> Editeur, 2008, p. 115.

<sup>54</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, pp.32-33.

Genet organise son chaos en le tissant petit à petit. Il se concentre sur une aventure mais il la démultiplie en l'abordant par tous les côtés. On pourrait dire que le style de Genet suit une poétique de l'amplification. Les faits racontés s'élargissent : s'y greffent, s'incluent, s'ajoutent les réflexions multiples, les descriptions subjectives, les nombreuses variations, les virées fantasmagoriques. Rien ne pourrait être raconté sans cette amplification ; on y reconnaît l'écriture genettienne. Après tout, cela constitue le propre de la littérature : donner un point de vue sur le monde.

## Conclusions de la partie I

Pour conclure cette première partie, nous pouvons dire que Genet est un herboriste humain selon tous les aspects abordés jusqu'ici, à la fois dans son nom, dans son geste, pulsion de vie et de mort, dans sa connaissance et son emploi du monde végétal, dans son écriture en rhizome. Il cultive son jardin : son œuvre est parsemée de fleurs. L'écrivain vit à côté des plantes. Il exploite le territoire qu'il connaît. Dans l'introduction à *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari citent un extrait de *L'herbe du diable et la petite fumée* de Castaneda. Ce passage, décrivant l'élargissement du territoire par l'écoulement de l'eau, évoque l'idée d'une liberté d'agir au sein d'un monde autonome, qui n'a nul besoin de l'homme pour vivre et se reproduire. Autrement dit, si on le transpose au domaine de l'écriture, et, plus spécifiquement, au concept de l'herboriste humain ; il ne suffit pas simplement de semer, il faut aussi observer et apprendre afin de connaître le fonctionnement des plantes, leur vie reproductive et leur rapport au monde. En voici l'extrait :

« D'abord va à ta première plante et là observe attentivement comment s'écoule l'eau de ruissellement à partir de ce point. La pluie a dû transporter les graines au loin. Suis les rigoles que l'eau a creusées, ainsi tu connaîtras la direction de l'écoulement. Cherche alors la plante qui, dans cette direction, se trouve la plus éloignée de la tienne. Toutes celles qui poussent entre ces deux-là sont à toi. Plus tard, lorsque ces dernières sèmeront à leur tour leurs graines, tu pourras en suivant le cours des eaux à partir de chacune de ces plantes accroître ton territoire. »<sup>55</sup>

Dans le geste d'écriture se concentre une multitude de connaissances et de sentiments, en plus du talent lyrique et de la structure langagière elle-même, immense intertexte littéraire qui encadre et supporte la pensée. Cet extrait, inévitablement, se rapproche de la métaphore lacanienne selon laquelle, pour reprendre les mots de Piret :

« il compare la lettre au ravinement des plaines de Sibérie (survolées en avion lors d'un voyage) par l'eau ruisselant des nuées. L'homme, être de langage, vit ainsi sous l'emprise universelle du signifiant qui pleut sur le monde, mais de cette pluie procède un ravinement singulier, que Lacan compare à une rature, et où se dit la singularité du sujet. »<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> CASTENADA Carlos, *L'herbe du diable et la petite fumée*, Paris, Ed. du Soleil noir, 1972, p. 160.

<sup>56</sup> PIRET Pierre (présentation) in MICHAUX Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville, éditions Erès, 2008, p. 11.

C'est cela que nous étudierons dans la deuxième partie ; les ravissements singuliers de Genet, ceux qui concernent les fleurs, ce territoire végétal qu'il n'a cessé d'étendre et de travailler tout au long de sa vie d'auteur.

Genet inspire – son corps s'imprègne des effluves viles mais réelles de ce qui l'entoure – puis souffle dans l'air – et ce sont des mots, des fleurs qui sortent de son haleine et se posent directement sur le papier. Genet ne se cache pas de son statut d'écrivain ; il l'explique souvent ; il pratique le métalangage. Il ne craint pas de froisser ; il dit tout ce qu'il a à dire, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'indicible. C'est comme cela qu'il conclut *Miracle de la rose* : « Ai-je dit tout ce qu'il fallait dire de cette aventure ? Si je quitte ce livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible. Je me tais et marche les pieds nus. »<sup>57</sup>. A présent, il s'agira d'entrer dans le prolongement de ce geste, ce qui fait principalement de Genet un herboriste humain ; l'utilisation des fleurs dans ses romans. Le style de Genet, à la fois dicible et indicible, s'élèvera progressivement, au fil des analyses textuelles, comme l'exprime si bien Derrida :

« Entre les mots, entre le mot lui-même qui se divise en deux (nom et verbe, cadence ou érection, trou et pierre) faire passer la tige très fine, à peine visible, l'insensible d'un levier froid, d'un scalpel ou d'un *style* pour énerver puis délabrer d'énormes discours qui finissent toujours, le déniait plus ou moins, par l'attribution d'un droit d'auteur : « ça me revient », le seing est à moi. »<sup>58</sup>

Le seing tombe et tombera de plus en plus, au fur et à mesure que l'on se rapprochera du texte ; le nom de Genet se précisera ; il se gonflera de toute la signification qu'il contient. Il le précise lui-même : il ne se limite pas aux fleurs de genêts mais au contraire, c'est par-là qu'il accède à tout le royaume des fleurs. C'est également par et sous ce nom, le sien, qu'il écrit, qu'il se fait connaître dans le monde de la littérature. Il restera gravé : Genet, arbrisseau des landes à fleurs jaunes, herboriste humain, fée et roi de ce royaume. Pour terminer cette partie I, consacrée au statut et geste de l'écrivain-herboriste humain, nous dirons que là où s'arrête la figure de l'auteur débute l'œuvre, indépendante, dernière et « immense Fleur »<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.376.

<sup>58</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.9.

<sup>59</sup> SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006, p. 93.

## Partie II : Un accessoire organique

*Si l'on m'accuse d'utiliser des accessoires tels que baraques foraines, prisons, fleurs, butins sacrilèges, gares, frontières, opium, marins, ports, urinoirs, enterrements, chambres d'un bouge, d'en obtenir de médiocres mélodrames et de confondre la poésie avec un facile pittoresque, que répondre ? J'ai dit comme j'aime les hors-la-loi sans autre beauté que celle de leur corps. Les accessoires énumérés sont imprégnés de la violence des hommes, de leur brutalité.<sup>60</sup>*

---

<sup>60</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.303.

## Introduction à la partie II

Les fleurs peuvent être ornements et dentelles, elles peuvent démontrer l'étendue d'un nom dans un champ de genêts, ou bien, au contraire, prétendre à l'unicité de leur existence (une rose devient la Rose Mystique). Genet affirme lui-même dans *Journal du voleur* (extrait cité à la page précédente) que les fleurs sont des accessoires dont il ne peut se passer, malgré que l'on puisse l'accuser de choisir la facilité de l'image partagée. Les fleurs sont donc accessoires parmi d'autres que l'auteur emploie selon sa propre recherche de vérité. Le fait qu'il soit conscient de leur omniprésence dans la littérature mais qu'il ne puisse s'empêcher de les utiliser dit tout déjà de ce qu'elles signifient. Finalement, comme tout accessoire, les fleurs prendront la forme que le style de l'auteur leur soufflera de prendre.

Leur organicité leur octroie un caractère naturel et universel. Ainsi, elles sont à la fois parfaites et éphémères, uniques et multiples, sexuelles et pures, religieuses et profanes. Les fleurs représentent la vie et la mort, la fragilité et la force. Une multitude d'univers peuvent s'y reconnaître, et l'auteur qui s'y aventurera aura la liberté de les manier comme il le souhaite. Chez Genet, les fleurs sont tantôt naturelles, tantôt artificielles, tantôt sexuelles, tantôt amoureuses (ou bien les deux). De cette manière, les fleurs acquièrent une multitude de définitions : à force d'être accessoirisées au sein d'œuvres littéraires (mais pas que), la simple définition du Larousse ne suffit plus. Dans ce dernier, d'ailleurs, on trouve plusieurs définitions, la plus neutre étant la suivante : « Organe des plantes supérieures, ou phanérogames, qui contient les organes reproducteurs entourés le plus souvent d'un périanthe, et dont les pièces peuvent être d'une couleur brillante ou d'un parfum agréable »<sup>61</sup>. Il s'agit, bien entendu, de botanique : la fleur est un organe doté de différentes fonctions contribuant à la reproduction de l'espèce. D'autres définitions s'ensuivent : il existe la fleur d'arsenic, la fleur de soufre, la fleur de lys, la fleur de sel, ou encore la fleur bleue. Toutes ces expressions s'éloignent de peu ou de loin de la définition botanique. Le langage, dans son histoire, a donc déjà étendu la signification de la fleur à divers domaines (minéralogie, chimie, agroalimentaire, expression familière...). Même dans le métalangage, elles sont présentes. Ainsi les fleurs de rhétorique viennent orner la langue d'expressions et de figures de style. Lorsqu'il s'agira d'un auteur, dans ce présent travail, Genet, il faudra non pas regarder au dictionnaire les nombreuses étendues du mot, mais faire le travail de comprendre l'univers produit par le style. Comment l'auteur utilise-il les fleurs ? Sont-elles des métaphores ou des ornements, servent-elles de décor ou sont-elles au

---

<sup>61</sup> Le Larousse [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fleur/34112>

centre du récit ? Dans *Miracle de la rose*, il est clair que la fleur, la seule et l'unique, la rose, est au centre. Le miracle qui tourne autour sera d'ailleurs analysé dans une partie qui lui sera entièrement dédiée. Plus qu'un motif, cette fleur constitue un « principe esthétique et de composition au sein du récit »<sup>62</sup>, comme le souligne Eden Viana Martin dans son article « Genet en fleurs ». Il ne s'agit pas d'une simple métaphore mais bien du fil principal de l'histoire et surtout de son aboutissement. L'expérience ascétique et clairvoyante du narrateur est ce que tend vers elle la Rose Mystique.

Nous considérerons la fleur, cependant, à la fois du point de vue de l'auteur, comme accessoire à manier à sa guise et comme un motif au sein de l'œuvre, unique et indépendante. Ainsi, elle peut devenir principe de composition de l'histoire tout en étant reliée par un fil à celui qui écrit ; au style de Genet en train de se faire, tel qu'on le lit. C'est alors que nous éviterons tout égarement dans les méandres de la fiction. L'accessoire sera considéré ici comme l'emploi littéraire d'un même motif se manifestant et se réalisant de manières variées, et, à force de cet usage fréquent, étant devenu un trait important du style de l'auteur.

Chez Genet, comme il l'a lui-même écrit, les fleurs sont « imprégnées de la violence des hommes, de leur brutalité. »<sup>63</sup>. Autant que dans les prisons et les urinoirs, elles ont leur place dans le corps de la virilité. C'est le cliché des fleurs et des ornements réservés aux femmes que Genet vient briser ici. Dans son œuvre, les hommes sont parés de fleurs à foison, et plus particulièrement les hommes virils. Le tatouage devient alors la marque « stylisée, ornée, fleurie »<sup>64</sup> des hors-la-loi et les « casseurs vieilliss en Centrale » acquièrent « un visage calme, reposé, frais comme une rose, des muscles souples. »<sup>65</sup> dans *Miracle de la rose*. La fleur s'imprègne de manière à la fois littérale et figurée dans le corps des hommes. Parmi leurs muscles et leurs traits virils, s'incrétant dans la chair, les fleurs sont bel et bien là. Cette partie II, qui plonge dans les détails de l'accessoire, se divisera en trois sous-parties. La première, intitulée « Ornaments, dentelles et parures », se concentrera sur la fleur en tant qu'accessoire-objet ornant les hommes, prisonniers et autres marginaux, dans l'univers genétien. La deuxième, « Métamorphoses : l'être-fleur », analysera les propriétés transformationnelles des fleurs ; capables, sous la plume de Genet, de se fondre dans le corps des hommes. La troisième partie, « Analepses », étudiera les fleurs en tant que vecteurs, clés pour voyager dans le temps, en particulier dans *Miracle de la rose*. L'analyse de ces trois aspects permettra de faire ressortir

---

<sup>62</sup> VIANA MARTIN Eden, « Genet en fleurs », in CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p.201.

<sup>63</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.303.

<sup>64</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.197.

<sup>65</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.195.

à la fois la fonction et l'effet du motif floral dans l'œuvre de Genet. Comme précisé dans l'introduction, afin de ne pas s'éparpiller sur un corpus trop large, nous nous limiterons à l'étude de deux romans : *Miracle de la rose* (1946) et *Journal du voleur* (1949). L'idée sera donc de faire tomber le voile par l'analyse textuelle ; sur base d'extraits des deux romans, nous tenterons d'explicitier au mieux le rôle des fleurs. Une partie importante d'entre elles permettent, notamment, de dévoiler une vérité cachée derrière la dureté et la misère des prisonniers et des colons. Accessoire indispensable dans la description de la vie carcérale, les fleurs sont bien réelles, ou en tout cas, elles se réalisent à travers l'écriture de Genet. C'est cette réalisation que nous examinerons progressivement, en s'arrêtant à trois reprises sur un aspect des fleurs genetiennes.

## 2.1. Ornaments, dentelles et parures

Sa propension à orner les vêtements, les dentelles et autres parures des criminels, en plus de sa beauté naturelle et de son existence propre, lui donne une légitimité à venir se rattacher aux êtres et à la littérature. La fleur est modulable à souhait ; elle peut être petite ou immense, seule ou en bouquet, fanée ou vivante, bien en terre. Elle semble capable de s'adapter à toute situation et trouve sa logique en tout rapprochement. Elle se porte, elle s'ajuste sur le vêtement ou s'attache dans les cheveux ; elle souligne un style et affirme une idée. Elle fait partie de la mode et des intentions du porteur. L'accessoire, en tant qu'objet qui s'ajoute pour orner, signifie.

Les fleurs souvent viennent orner les vêtements et accessoires des bagnards. Tantôt en grappes de lilas sur un côté du visage, tantôt en tatouage ou en couronnes, elles viennent ajouter leur grain de sable au décor et à l'histoire, car il s'agit bien là d'une question de détail. Sans rose sur le béret, l'effet serait totalement différent et perdrait certainement de son charme. Détail incontournable donc, car il ajoute la petite poussière qui manquait et dont le manque rendait la phrase et l'image lacunaires. Comme nous l'avons vu précédemment, la fleur est, selon Sartre, « l'objet poétique par excellence »<sup>66</sup>. Ainsi est-ce la poésie qui manquait au couvre-chef pour qu'il soit complet. Parés de fleurs, les forçats genetiens transportent avec eux, partout où ils vont, la poésie, et pas n'importe laquelle ; celle qui va de soi, qui saute aux yeux tellement elle excelle dans son domaine. Ils se l'épinglent sur le coin de l'épaule ou la coincent entre les rainures de leurs braguettes et l'on comprend tout de suite à quel point ils sont beaux. Par exemple, dans *Miracle de la rose*, les fleurs ornant les « calots du dimanche » portés par les colons à Mettray teintent la Colonie d'une « haute fantaisie »<sup>67</sup> car, comme la dentelle pare le deuil d'une légèreté sans faille, ces roses-artifices décorent les bérets des criminels d'une beauté superficielle. La fleur devient ici pompon au « cœur fleuri de la France »<sup>68</sup>. La fantaisie en devient austère car l'ornement représente une gravité, que ce soit dans le deuil ou la colonie. L'accessoire floral peut se porter facilement ; il est léger et il s'accroche, mais ce qu'il renferme va plus loin que la simple apparence. Il s'alourdit à partir du moment où la signification prend de l'ampleur, le poids de la mort et celui de l'amour, tantôt terriblement pesant, tantôt incroyablement léger. Dans l'extrait suivant, la description du béret change ; au lieu d'une rose, une houpette jaune de laquelle on pourrait voir du pollen s'échapper.

---

<sup>66</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.21.

<sup>67</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.229.

<sup>68</sup> Ibid.

« Il avait sur sa tête rase le béret bleu du dimanche, large et plat comme une crêpe, alourdi de la houppette jaune des musiciens (on croit que ce jaune va les poudrer de son pollen), et si mou, flasque, qu'il retombait presque sur ses yeux et son oreille droite avec une élégance ambiguë. »<sup>69</sup>

La mise entre parenthèses accentue l'insertion du détail, son importance mais aussi sa fragilité, les parenthèses n'étant pas nécessaires à la compréhension de la phrase. Dans ce cas-ci, elles sont cependant centrales pour atteindre un niveau de lecture supérieur. Genet est en train de décrire Divers en tant qu'il jouait du tambour lors des défilés à Mettray, à la limite du fantasme. L'évocation du pollen active une imagerie florale, vivante et coquette. Comme une femme se poudrant le nez, le musicien, beau et musclé, pourrait très bien, d'un coup, se couvrir du pollen des plus belles fleurs. Ce pollen, c'est aussi ces grains de poussière qui flottent dans l'air et donnent une teinte au paysage. Il entoure Divers dans toute sa splendeur. Une simple houppette jaune suffit pour évoquer, via la couleur, la pollinisation et donc, le florissement de Divers, car c'est bien comme cela qu'il est décrit, dans son moment le plus beau et le plus émouvant pour le narrateur. Ainsi, derrière chaque fleur se trouve une beauté à la fois dissimulée et dévoilée, une émotion pressentie chez le lecteur, pas toujours propice à dépasser le léger frisson. Mais cela suffit ; un sentiment fort naît au cours de la lecture, et les fleurs ont leur rôle à jouer dans les moments d'éclaircissement. Sans la rose, il n'y aurait tout simplement pas eu le miracle. Orner, c'est ajouter des éléments de décoration pour embellir. Orner d'une rose ou d'une houppette jaune au pouvoir pollinisateur le calot du dimanche, c'est le rendre plus beau, tout simplement.

S'orner de fleurs n'est pas un comportement nouveau. Cela existe depuis longtemps. Dès le Moyen-Age, on en fabriquait des couronnes. Ces couronnes pouvaient renfermer plusieurs significations, allant de l'établissement d'une relation galante à la promesse d'être protégé contre d'éventuels dangers. Il en est ainsi, par exemple, dans une enluminure du Codex Manesse, grand manuscrit de poésie lyrique datant du XIV<sup>e</sup> siècle, où une femme couvre un chevalier courtois d'une couronne de fleurs sur la tête. Chez Genet, les couronnes reviennent à plusieurs reprises. Dans *Miracle de la rose*, elles apparaissent quand il évoque le mariage mystique entre deux personnages. C'est avec des fleurs d'oranger et des lys sur la tête qu'il imagine Bulkaen se marier avec Rocky. Bulkaen, objet de son amour et de son désir, est paré de l'innocence et de la pureté, attributs traditionnels du mariage, fleurs significatives, tandis

---

<sup>69</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.174.

que la vision déchire le cœur du narrateur et que dans son propre mariage, il ne les portait que flottants, autour de lui :

« Je n'avais sur la tête ni voile ni fleurs ni couronne, mais flottaient autour de moi, dans l'air froid, tous les idéals attribués de noces. »<sup>70</sup>

Dans le passage suivant tiré de *Journal du voleur*, les attirails se confectionnent dans l'intimité et à plusieurs. Ce sont eux qui déclenchent le culte, célébration phallique dont le rideau évoque un théâtre :

« Un autre de mes amants orne de rubans sa toison intime. Un autre a tressé pour la tête de nœud de son ami, minuscule, une couronne de pâquerettes. Avec ferveur un culte phallique se célèbre en chambre, derrière le rideau de braguettes déboutonnées. Si, profitant du trouble, une imagination foisonnante s'en empare quelles fêtes, où seront conviés les végétaux, les animaux, se dérouleront et d'elles, au-dessus d'elles, quelle spiritualité ! »<sup>71</sup>

La couronne ici a bien une valeur spirituelle. Le culte tourne autour du phallus, faisant de lui le centre des amants, symbole de l'amour viril. On l'orne de rubans et de pâquerettes, dont la couleur blanche évoque le sperme. C'est une ode à la sexualité, un chant dédié à l'amour entre hommes, aux ornements et à la virilité. Les prisonniers, eux aussi, vouent un culte. Chez Genet, ils acquièrent une vie spirituelle. Le simple fait de se parer d'une couronne indique le culte. Les fleurs portent en elles un sens, que ce soit celui que l'homme a greffé dessus ou celui qui en émane directement, d'une manière invisible, mais qui suffit pour que le culte existe. Elles accompagnent et aident la fête à se réaliser et à trouver la bonne direction. Quant à la toison, elle camoufle le phallus qui en surgit d'autant plus, mais elle est aussi *erion* :

« L'*erion* – tissu d'écriture et toison pubienne – est le lieu affolant, atopique, du *voire* : plus ou moins (*que la*) vérité, plus ou moins (*que le*) voile. Il tourne en dérision tout ce qui se dit au nom de la vérité ou du phallus. Il joue l'érection dans l'être à poil de son écriture. La dérision ne fait pas simplement tomber l'érection, elle la garde mais en la soumettant à ce dont elle la garde, déjà, la fêlure du non propre. Incantation apotropaique du réséda, érection dérisoire du glaïeul. »<sup>72</sup>

Les fleurs, dans les plis des tissus, sans qu'on s'en rende forcément compte, se cachent derrière les gestes des personnages et de l'écrivain pour mieux s'élever. Le glaïeul s'érige, le réséda s'incante, et les pâquerettes se posent sur le sommet, tout cela dans la recherche du non-lieu,

---

<sup>70</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.95.

<sup>71</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.280.

<sup>72</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.81.

l'affolement de l'atopie. A partir du moment où l'on se trouve dans le *voire*, tout ce qui se dit est tourné en dérision. Chez Genet, cette mise en dérision permet d'entrer en action grâce au ridicule, tout en faisant l'expérience du mystique, qui a lieu sous le voile de l'apparence. Il en est ainsi de ses propres noces, « dont les rites furent parodiés mais les vraies prières murmurées du fond du cœur »<sup>73</sup>. Selon Elise van Haesebroeck, qui explique la notion selon Roland Barthes, l'atopie est « une liberté, un nomadisme, une manière de ne pas fixer une identité ou une signification afin de ne pas les figer. Elle se caractérise par la déstructuration de l'espace, c'est-à-dire la remise en question de la frontière entre extérieur et intérieur ainsi que celle de l'existence d'un centre. »<sup>74</sup>. Le culte phallique décrit ci-dessus, qui nécessite la mise en place d'un ruban et d'une couronne de pâquerettes, permet une transgression : il donne accès à la remise en question de la certitude religieuse et il dirige vers un ailleurs. Dans cet espace où tout bouge sans cesse, le « trouble » s'avère nécessaire car propice à semer des choses nouvelles, encore jamais vues. Si, par chance, l'« imagination foisonnante » se rajoute à la fête, tout devient possible et l'écriture, en toute liberté, peut se mettre en place. Les mots s'extirpent de leurs cases, les stéréotypes se décroissent et les fleurs sortent du béton, comme si elles l'avaient toujours fait. Tout devient possible :

« la toison pubienne tisse, tresse, lisse, *triche* son écriture. En elle tout se coud, se monte, donne lieu, sur les bords, à toutes les fleurs. Le gouffre y cache ses bords. Dans le tissage de cette dissimulation, l'érection ne se produit qu'en abyme. »<sup>75</sup>

L'action de tresser n'est pas anodine. L'entremêlement des tiges, qui passent les unes entre les autres, se juxtaposant, symbolise l'union entre les êtres, le serrage de coude et les corps amoureux qui s'étreignent. Elles font plus que se frôler simplement, elles se touchent à vie, elles deviennent un lien fort et puissant, et surtout une couronne de fleurs, arrangée pour que celles-ci, délicates, s'alternent au mieux. C'est comme cela que Genet décrit, dans *Miracle de la rose*, l'amour entre les détenus :

« Le baiser à Villeroy, et le baiser de ce casseur firent tout, car je fus encore terrassé par cette idée que chaque mâle avait son mâle admirable, que le monde de la beauté virile et de la force s'aimait ainsi, de maillon en maillon, formant une guirlande de fleurs musclées et tordues, ou rigides, épineuses. »<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.96.

<sup>74</sup> VAN HAESEBROECK Elise, « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau », Association Agôn [En ligne], 2010, consulté le 09 août 2022, p.11. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1570>

<sup>75</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, pp.79-80.

<sup>76</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.288.

A force de tresser, la guirlande de fleur surgit, unique. Les tiges se tordent et se musclent, la tresse devient indestructible, et les fleurs inséparables. La rigidité de la guirlande rapproche les détenus : ils s'aiment par maillons, et à force, l'amour prend la forme d'une chaîne. Par cette énorme corde, chacun se trouve relié à l'autre. Il s'agit là de la complicité amoureuse qui se tisse au sein de la communauté, celle des bannis et des bagnards, incarcérés et délinquants. Elle est silencieuse car c'est par le travail des mains, par la sueur, la force du corps et la justesse de l'esprit que s'est fabriquée, petit à petit, la chaîne d'amour. Il faut plonger tout son être dans les bas-fonds de la chair, les noirceurs de l'humanité et la souffrance pour arriver là, implicitement, car la complicité ne s'explique pas, elle se vit.

« Le climat d'Aniane devait être plus oppressant que le nôtre, à cause des murs, et les enfants qui poussaient derrière étaient pour nous très différents des colons d'ici, une autre végétation les couronnait, d'autres branches continuaient leurs mains, d'autres fleurs, mais pourtant ils étaient des colons, comme nous, comme moi [...] »<sup>77</sup>

La rencontre de l'altérité, au sein même de la communauté, reste possible cependant. Des gens d'une autre Colonie partageront une complicité différente, aux parfums floraux vaguement connus. Les branches qui les prolongent sont comme une aura rendue visible ; et les fleurs en sont le fruit que l'on peut goûter si l'on s'en approche assez. Ils sont, en fait, simplement plus éloignés dans la chaîne. La complicité est là mais, plus lointaine, elle se fait moins sentir, faisant confondre des cousins éloignés avec des étrangers totalement inconnus.

Le mouvement des fleurs, car il y a bien un mouvement, mis en place par l'écriture et la lecture, jamais immobile, fait défiler devant le lecteur un grand nombre d'images. Il ne faut pas oublier que le propre de l'accessoire, c'est aussi de pouvoir s'enlever. Les fleurs ne vont cesser de disparaître au fil des pages pour réapparaître de plus belle un peu plus loin, et ainsi donner une impression d'omniprésence. Dans un roman comme *Miracle de la rose*, un crescendo s'opère ; l'apparition des roses ne va cesser d'augmenter jusqu'à la dernière, immense apparition de la Rose Mystique. A force, on pourrait croire qu'elles risquent de remplir l'espace, de gonfler, de prendre de l'ampleur dans la pièce, d'en devenir trop, de tomber dans la surabondance et donc dans l'inutilité. Dans un monde où les hommes peuvent se prolonger en fleurs, et même se transformer (voir partie 1.2.) ne pourrait-on pas dire qu'elles règnent ? Mais elles n'envahissent jamais sans raison car ce qu'elles apportent est une vérité poétique. Il faut laisser la Rose grossir, elle le fera sur un rythme respiratoire, se gonflant et se dégonflant, laissant la place pour la

---

<sup>77</sup> Idem. p.289.

réflexion et la contemplation. Les gestes sont discrets, nuancés ; ce qui fait que les fleurs sont toujours bien placées, là où elles devraient être. Derrida écrit :

« Mais entre ces paires de gants, des fleurs, seulement des fleurs, trop de fleurs. Leur déplacement est comme la loi, le métronome aussi, presque inaudible, la cadence latérale, dissimulée, de chaque geste. »<sup>78</sup>

Dans leur déplacement, elles passent d'un personnage à l'autre, elles filent et s'arrêtent quand cela est nécessaire, quand le tissu de l'écriture les demande, leur pointe un creux à recoudre, un trou à couvrir, mais aussi à l'instant crucial où les yeux du lecteur se posent dessus, comprenant soudain la signification des fleurs ; la vie qui s'échappe rendue visible.

« Les jours étaient de la Colonie. Ils appartenaient à cet indéfini des rêves qui fait les soleils, les aurores, la rosée, la brise, une fleur, choses indifférentes parce qu'elles sont ornements de l'autre monde et, par eux, nous sentions l'existence de votre monde et son éloignement. Le temps s'y multipliait par lui-même. »<sup>79</sup>

Il existerait un monde et son envers ; des jours et des nuits. Selon Sartre, « Genet, fuyant Dieu, va de la lumière à la nuit »<sup>80</sup>. La fleur, comme tout autre ornement, devient réversible : « le phallus se renverse en vagin, les opposés prétendus s'équivalent et se réfléchissent, il faut que la fleur se retourne comme un gant, et son style comme une gaine. »<sup>81</sup>. Ici, les réflexions de Sartre et de Derrida se rencontrent, l'un influençant l'autre. La réversibilité de l'objet fait écho au « vaste système d'équivalences » que Sartre dévoile et décortique dans le *Saint Genet, comédien et martyr* :

« Bref, sa tâche est tracée : il faut transformer la misère en luxe imaginaire, tresser des immondes en couronnes, tailler des atours princiers dans ses guenilles. Son infatigable diligence se dépensera dans cette entreprise : il faut qu'il mette sur pied un vaste système d'équivalences qui lui permette à tout instant de métamorphoser une matière de déchet en produit de luxe. »<sup>82</sup>

Au sein de ce système, les accessoires et ornements sont centraux : ils sont l'objet par lequel passe une partie de l'imaginaire. Leur existence dans un monde de misère ajoute de l'artifice à l'apparence des personnages, bagnards, colons et mendiants, exclus de la société et acteurs de ce monde. La misère se pare de couronnes, de dentelle et de fleurs ; elle prend l'apparence bourgeoise et coquette du luxe et ainsi transgresse les règles séparant les deux. L'apparence

---

<sup>78</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.58.

<sup>79</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.96.

<sup>80</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.401.

<sup>81</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.57.

<sup>82</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.431.

est maître. Il arrive d'ailleurs que les rêves prennent le dessus et créent un entre-deux, un espace illusoire laissant apercevoir les deux mondes côte-à-côte, en images, créant par la même occasion une confusion entre les deux. C'est de cette manière que le temps « se multiplie par lui-même », lui qui est ressenti différemment en fonction d'où l'on se trouve, de qui on est, de quel côté on se positionne. Les rêves restituent le caractère indéfini aux choses et leur réversibilité.

Dans la mythologie grecque, le laurier est un symbole d'Apollon. Arbre d'un amour perdu, ce dieu le consacra aux triomphes et à la poésie. Les Grecs et les Romains couronnaient d'ailleurs les vainqueurs et les poètes d'une couronne de lauriers.

« Quand j'arrivai à Anvers je vins droit à son hôtel, sans m'être rasé ni lavé car je voulais apparaître avec les attributs de ma victoire, avec ma barbe, ma crasse et la fatigue chargeant mes bras. N'est-ce pas elle qu'on veut symboliser quand on couvre le vainqueur de lauriers, de fleurs, de chaînes d'or ? »<sup>83</sup>

Dans cet extrait, encore une fois (voir p.31), Genet s'en va nu rejoindre son amant. Les lauriers, les fleurs et les chaînes d'or deviennent l'équivalent symbolique de la barbe, la crasse et la fatigue. Les attributs prolongent la réalité et donnent au sens une forme concrète, ce dont Genet, en tant que personnage, ne semble pas avoir besoin pour vivre pleinement le moment réel, dans tout ce qu'il contient de signification. Genet conscientise beaucoup : il sait qu'il veut « apparaître avec les attributs de sa victoire ». Toujours entre dissimulation et dévoilement, il transgresse les règles de la parure. Dans ce cas-ci, il choisit la nudité pour transmettre du sens à son compagnon. On retrouve le même principe d'équivalence dans un passage de *Miracle de la rose*, où le narrateur est couvert de crachats par les autres enfants de Mettray. Il entre alors dans son imaginaire, un monde où il serait possible que les crachats se transforment en fleurs :

« Il eut suffi d'un rien pourtant pour que ce jeu atroce se transformât en un jeu galant et qu'au lieu de crachats, je fusse couvert de roses jetées [...] Je priai Dieu de fléchir un peu, de faire un faux mouvement afin que les enfants ne me haïssent plus, m'aimassent. Ils auraient continué ce jeu... mais avec des mains pleines de fleurs [...] »<sup>84</sup>

La haine et l'amour se côtoient ; l'un étant l'envers de l'autre, il suffirait d'un détail pour que leurs places s'inversent. Ils font partie de la même famille, de la même unité divisée en deux parties contraires. Leurs similitudes se trouvent à la même hauteur, dans les sentiments extrêmes qu'ils engendrent. Sartre, toujours dans le *Saint Genet*, fait remarquer l'importance du devenir de l'objet, du processus : « L'apparence que Genet va produire ne sera ni crachat ni

---

<sup>83</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.144.

<sup>84</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, pp.345-346.

diamant, ni pet ni perle mais crachat-en-voie-de-devenir-diamant, pet-en-voie-de-devenir-perle. »<sup>85</sup>. La métamorphose, qui sera étudiée dans la deuxième partie de ce chapitre, est au cœur de l'écriture de Genet. Les accessoires changent de forme, les prisonniers aussi. Le processus les faisant passer de l'une à l'autre crée un lien entre les deux ; dans tout crachat se trouve une rose et dans toute rose un crachat. Comme une pièce à double face qu'on retourne, chaque objet de misère semble avoir son équivalent. Genet, alchimiste, pour reprendre les termes de Sartre, transforme la seule matière qu'il a à disposition, c'est-à-dire « des poux, des morpions, des crachats, des excréments »<sup>86</sup>. Il trouve dans l'acte – « faire de l'un la matière de l'autre »<sup>87</sup> – une liberté sans limite car « détourné de son usage, l'objet peut prendre toutes les significations qu'il plaira de lui donner. »<sup>88</sup>. Métamorphosés, les objets, qui ne cesseront alors d'être en devenir, se dédoublent tout en restant ce qu'ils sont ; empreints de violence et de misère, même sous l'apparence du luxe et de l'amour. Tout se concentre en eux, leurs sens deviennent multiples et se complètent l'un l'autre. Genet, en recourant à l'artifice, dépasse la misère, il montre que toute chose contient autre chose, si l'on cherche bien et que l'on perçoit le processus de transformation : la métamorphose. Chaque accessoire est important pour comprendre le fonctionnement de l'univers de Genet. Le moindre détail est capable de modifier profondément la perception du monde des choses :

« Il semblait qu'il eut sur le visage une voilette de tulle noire ou, seulement posée, l'ombre de cette voilette. Voilà le premier accessoire du deuil qui parera Divers. Et ce visage était humain mais, pour être exact, je dois dire qu'il se continuait en mouvements qui ne l'étaient plus et qui le changeaient en griffon, et même en plante »<sup>89</sup>

L'accessoire, l'ornement, la dentelle deviennent le prolongement de l'être dans ses mouvements ; son essence. Divers, portant cette parure magique, se métamorphose ; il devient « griffon, et même plante ». Dans *Pompes funèbres*, Genet définit l'âme comme « ce qui s'échappe des yeux, des cheveux secoués, de la bouche, des boucles, du torse, du sexe. »<sup>90</sup> Sartre évoque « l'ensemble des significations psychiques saisies objectivement dans les mouvements d'un corps. »<sup>91</sup>. L'accessoire, non seulement orne et se transforme, mais il prolonge et métamorphose, rendant visible les mouvements de l'être, son aura.

---

<sup>85</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.433.

<sup>86</sup> Idem. P.431.

<sup>87</sup> Idem. p.431.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.112.

<sup>90</sup> GENET Jean, *Pompes funèbres* cité dans SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

<sup>91</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.89.

## 2.2. Métamorphoses : l'être-fleur

La métamorphose n'est pas une idée nouvelle dans les analyses de l'œuvre genettienne. Le *Saint Genet, comédien et martyr*, ouvrage de Sartre déjà cité à plusieurs reprises, se divise en trois livres, dont le premier et le troisième s'intitulent respectivement « La métamorphose » et « Deuxième métamorphose : l'esthète ». Sartre tente de cerner, en lui rendant hommage par la même occasion, l'œuvre de Genet et pour cela, il s'intéresse à sa vie et à son statut d'écrivain en devenir. Il capte le geste, le processus, le style. Le troisième livre, de par son titre d'abord, lie la notion d'esthète à celle de métamorphose, et donc à la Beauté. L'esthète ne serait mu que par de « belles volontés »<sup>92</sup> : il faut que ses « besoins, la vie, la mort même se consomment en beaux gestes enflammés qui transforment d'un coup leurs auteurs en comédiens, les spectateurs en figurants et le lieu en décor. »<sup>93</sup> L'esthète, l'écrivain qu'est Genet, grâce à ces « belles volontés », aurait accès à la poésie du monde qui l'entoure. La métamorphose est un moyen littéraire par lequel il peut démontrer l'existence permanente de cette poésie dans les prisons, les colonies et dans les rues où les hommes mendient.

Dans ses romans, les fleurs et les hommes font plus que se côtoyer : ils se réunissent et forment, ensemble, un seul et unique être, dans toute la complexité qu'il peut contenir. Plus qu'à une rencontre, on assiste à cette fusion et on s'étonne à peine ; les fleurs font partie des hommes, et les hommes des fleurs. Ils partagent les mêmes racines, ils sont tiraillés par la mort qui guette et la vie qui grouille, qui a besoin de son quota de lumière et de sa part d'ombre, qui nécessite de l'eau pour grandir, un ciel et une terre. Le terme de métamorphose reste cependant à préciser et à nuancer. Le mot provient du grec *meta*, qui exprime le changement, la succession, le passage à l'au-delà, et *morphé*, qui signifie la forme. Dans sa définition pure, il désigne donc le fait de changer de forme, tout simplement. Chez Genet, les hommes sont souvent décrits dans une analogie aux fleurs, mais aussi, et plus que cela, ils apparaissent aux yeux du narrateur comme étant eux-mêmes des fleurs, dans leur forme et dans leurs propriétés. Cependant, cet aspect ne les rend pas méconnaissables. Au contraire, les fleurs montrent au grand jour la part fleurie des hommes qui avait demeuré dans l'ombre jusqu'alors, qui avait tout juste besoin de la poussée genettienne - féérique - pour émerger. Les hommes changent de forme, certes, mais pour en acquérir une qui leur convient mieux, qui les rapproche de leur véritable nature.

Faute de ne pas être un thaumaturge dans la vie réelle, c'est par le Verbe, comme l'explique Sartre, que Genet trouve l'épanouissement de son projet de création. Les mots lui offrent un terrain fertile où les plantes peuvent grandir et se reproduire. Ainsi, l'écrivain peut facilement

---

<sup>92</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.423.

<sup>93</sup> Ibid.

user de la métamorphose. Il suffirait d'un coup de magie, coup de magie qui naitrait, de toute évidence, du ventre de l'écriture :

« Les mots sont des fées ; dès l'enfance, Genet s'est habitué à se métamorphoser sous les coups secs de leurs baguettes noires [...] Il use du pouvoir nominatif pour se changer en ce qu'il veut ; il peut dire : je suis sauterelle ou je suis roi. N'est-ce pas un « mot vertigineux » qui a fait de lui le Voleur ? Et puis si, le langage est geste, le geste est déjà langage : il est fait pour paraître, il s'use à signifier. »<sup>94</sup>

C'est donc grâce au pouvoir littéraire de Genet que les hommes peuvent se métamorphoser en fleurs. En zoologie, la métamorphose désigne « l'ensemble des modifications morphologiques et structurales subies par certains organismes au cours de leur développement post-embryonnaire. »<sup>95</sup>. Les fleurs sont-elles innées ou les prisonniers fleurissent-ils petit à petit, de manière évolutive ? Tout dépend ici du regard que Genet porte sur eux. La question ne se pose donc pas : à partir du moment où lui, qui écrit, les voit, les fleurs existent et se mêlent aux prisonniers. Cela n'a pas d'importance qu'elles se soient trouvées là avant ou après le regard et l'écriture qui en a découlé car il est évident que c'est ce regard qui les a fait éclore aux yeux de tous. Nous retiendrons, pour ce qui est du monde végétal, « Les lilas et les roses », poème d'Aragon dont voici la première strophe :

« O mois des floraisons mois des métamorphoses  
Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé  
Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses  
Ni ceux que le printemps dans les plis a gardés »<sup>96</sup>

Dans ce passage, les floraisons et les métamorphoses s'équivalent ; cela suppose que toute plante renfermerait une propriété métamorphosante, dont le produit serait la fleur. Les floraisons seraient donc une forme de métamorphose existant dans le monde naturel, ce qui les ancre dans la réalité. Il est normal, et même nécessaire, que la transformation ait lieu. Le lien avec l'humain se fait ici dans la guerre et le sang : là où le printemps se métamorphose en fleurs, les lilas et les roses se côtoient au milieu d'un champs de bataille. L'idée que la terre, le sol, fasse naître des êtres si beaux, des fleurs si délicates, alors qu'à la surface les hommes se battent et meurent, ne peut, dans ce cas-ci, s'expliquer que par le rythme cyclique et inévitable de la vie. Cependant, un lien s'est créé au milieu du sang. Le souvenir demeure - les plis ont une mémoire : c'est en eux que le printemps garde l'horreur et la violence humaine. Beauté triste et

---

<sup>94</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.437.

<sup>95</sup> CNRTL, 2012, [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9tamorphose>

<sup>96</sup> ARAGON Louis, *Le Crève-Cœur*, Paris, Gallimard, 1941.

cruelle, donc, dans les fleurs et la mort, car le rôle des lilas et des roses est bien de pointer l'image poétique qui émane d'une telle tragédie. Chez Genet, la métamorphose advient constamment sous des formes différentes, toujours au sein des voleurs et des bagnards, comme si le narrateur ne cessait jamais, tout au long du récit, de rencontrer des traits de la beauté dans toute chose. Les fleurs pointent de leurs pétales la poésie intrinsèque à la communauté marginale, amour de Genet. Elles deviennent son porte-parole, criant, haut et fort, que la beauté est là. Dans *Journal du voleur*, il note ceci :

« Le talent c'est la politesse à l'égard de la matière, il consiste à donner un chant à ce qui était muet. Mon talent sera l'amour que je porte à ce qui compose le monde des prisons et des bagnes. Non que je les veuille transformer, amener jusqu'à votre vie, ou que je leur accorde l'indulgence et la pitié : je reconnais aux voleurs, aux traitres, aux assassins, aux fourbes une beauté profonde. »<sup>97</sup>

Genet sait, au fond de lui, ce que sont les prisons et les « fourbes » qui les habitent. Son travail, son talent, accompli, nous ouvre des portes à nous, lecteurs.

Les hommes, donc, se métamorphosent en fleurs. Ils sont fleurs.

---

<sup>97</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp.123-124.

Dans l'incipit de *Journal du voleur*, Genet annonce un lien étroit entre les forçats et les fleurs. La métamorphose, dès le début, s'affirme et s'étale de manière explicite :

« Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon cœur l'univers où je me complais, je l'élu, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux : *il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards*. La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres. Que j'aie à représenter un forçat – ou un criminel – je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. Vers ce qu'on nomme le mal, par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison. S'ils ne sont pas toujours beaux, les hommes voués au mal possèdent les vertus viriles. »<sup>98</sup>

La lucidité de Genet quant à son pouvoir d'auteur est partagée avec le lecteur. Il écrit, donc c'est son cœur qui commande, et les nombreux sens qui en sortiront proviendront directement de là, de son être intérieur, de ce cœur qui dicte la signification des choses. Dans cet extrait, Genet justifie le rapprochement entre fleurs et bagnards par le caractère inévitablement subjectif de l'écriture et du travail d'écrivain. En entrant dans le livre, le lecteur fait un pas dans l'univers genétien, et il en est prévenu. Pour comprendre le fonctionnement de cette terre encore inconnue, il doit accepter le fait qu'*il existe un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards*. L'utilisation de l'italique sonne comme une inscription gravée dans la pierre, sur la porte d'un royaume que l'on s'apprête à pénétrer. Elle donne du relief au caractère assertif de la phrase. Pas de choix à faire, donc : pour entrer réellement, il faut accepter les fleurs dans la prison. La fragilité et la délicatesse ont la même origine que la « brutale insensibilité ». Le sens de ce rapprochement peut se trouver dans un rapport d'équivalence avec une phrase telle que : les racines de l'arbre du jardin que l'on connaît partagent le même sol que toute racine de tout arbre, n'importe où dans le monde. Autrement dit, chaque détail de la nature est en relation avec le reste pour former la vie telle qu'on la connaît ; un tout interconnecté. De cette manière, si l'on remonte à l'origine des choses, la fleur et le bagnard se rejoignent à leur point de naissance. C'est une signification similaire que l'on retient à la lecture de l'extrait suivant, issu de *Miracle de la rose* :

« Un fil de parenté mystérieux, une délicate affinité unit les criminels du monde entier, et tous sont touchés quand l'un d'eux est atteint. Périodiquement, ils s'émeuvent, pareils aux bambous noirs du Japon qui fleurissent, dit-on, tous les cinquante ans, à quelque

---

<sup>98</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.9.

endroit du monde qu'ils soient. Les mêmes fleurs éclosent sur les hampes, la même année, à la même saison, à la même heure. Ils font la même réponse. »<sup>99</sup>

Cette interconnectivité donne un trait universel aux criminels, qui deviennent, dans ce cas-ci, émotionnellement reliés entre eux. Il ne s'agit pas d'une chaîne de cause à effet ; l'un ne tire pas sur le fil qui les relie tous pour que les autres se mettent à s'émouvoir à leur tour. Leur union est invisible, presque mystique. Elle se fait à distance, sans lien concret et surtout, au même moment. Seul, leur statut de criminel suffit pour que le message passe et qu'ils se comprennent. En écrivant cela, Genet offre une représentation particulière de la communauté carcérale : c'est un sentiment universel qui en ressort, et surtout, une intercompréhension entre les membres, si souvent bannis de la société. Genet les ramène parmi nous ; il montre l'envers de ce monde, et les secrets qui s'y cachent. Il les représente au sein de l'écriture, ce qui lui permet de les parer de fleurs et, comme elles, de les faire éclore. L'analogie aux cerisiers noirs du Japon appuie le caractère naturel et spontané de cette immense interconnectivité, tout en renforçant l'étroit rapport entre les fleurs et les criminels, dans leur façon de se comporter.

Une autre interprétation de l'incipit de *Journal du voleur* pourrait être celle du Yin et du Yang. Dans la phrase « La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres. », on retrouve les deux pans extrêmes d'un même système. Tout être est fait de fragilité et de brutalité, de délicatesse et d'insensibilité. Il n'y a pas d'extraverti sans signe d'introversion, et vice-versa. Cela fait partie de la complexité de l'être humain qui se promène sans cesse entre les deux et ne peut être catégorisé dans l'une ou l'autre des extrémités. Ainsi dans tout criminel se trouve une fleur délicate. Genet, voyant cela, fait ressortir la beauté dissimulée : il pare le prisonnier de « tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. ». Le prisonnier se métamorphose aux yeux de Genet, et donc à ceux du lecteur qui assiste à sa transformation. Devenu fleur géante, son éclat ne peut qu'être évident ; on ne peut plus passer à côté. Par l'écriture de Genet, le lecteur parvient à voir, enfin, l'homme-fleur éclatant de beauté. Il y a donc là un effet pivot : grâce au poids de Genet, à ses mots qui pèsent, le lecteur entre enfin, face à la prodigieuse métamorphose, dans le point de vue de l'auteur.

Une autre forme de transformation genettienne, de ces hommes devenant hommes-fleurs, se trouve au sein même de l'être, dans les corps et parmi les pensées (pensée sauvage : « espèce de plantes herbacées, commune dans toute l'Europe, de la famille des Violaceae »<sup>100</sup>). Les fleurs poussent et les constituent ; elles agissent directement de l'intérieur, ressortant par

---

<sup>99</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.220.

<sup>100</sup> Wikimonde, mis à jour le 11/05/2021, [En ligne]. URL : [https://wikimonde.com/article/Viola\\_tricolor](https://wikimonde.com/article/Viola_tricolor)

moments à l'état visible, à la surface de la peau, sortant de chair pour mieux s'épanouir à l'air libre. Dans *Journal du voleur*, le corps des mendiants et des voleurs acquiert souvent des propriétés végétales. Ainsi, dans l'acte de mendier, qui implique la formulation du traditionnel « Por Dios », l'homme, au cœur de la misère, se prolonge en fleur : « du cœur c'est une émanation si humble que je crois qu'elle parfume à la violette la buée légère et droite du mendiant qui la prononce. »<sup>101</sup>. Cette image vient contrer celle de l'« odeur qui fait les gens se boucher le nez. »<sup>102</sup> et qui advient de temps à autre au cours du roman. C'est un fait : les fleurs sentent. Elles éveillent les sens ; non seulement elles sont pourvues de formes variées et subtiles, mais aussi elles parfument l'air d'une odeur puissante et inégalable. En appuyant sur le contraste entre l'odeur de la violette et celle de la misère, de « l'huile, l'urine et la merde »<sup>103</sup>, Genet nous confronte mieux à une triste réalité mais il octroie aussi une odeur délicieuse au mendiant, à sa poésie, à la « beauté en creux »<sup>104</sup> qui naît de l'acte de mendicité. Encore une fois (voir p.34), la métamorphose opère au sein du système d'équivalences décrit par Sartre : par l'établissement de correspondances, Genet change « la misère en richesse »<sup>105</sup>. L'haleine florale du mendiant est comme une entaille devenant colline, ou, plus justement, comme une fleur sortant d'un creux, devenant alors visible de par l'odeur qui en émane.

« A l'aube d'un massif de fleurs se levait un voleur, un jeune mendiant bâillait au premier soleil, d'autres s'épouillaient sur les marches d'un pseudo-temple grec. »<sup>106</sup>

Toute la communauté des mendiants s'en trouve représentée, par le biais de la formule partagée, prononcée par-ci par-là, dans tous les coins de rue espagnols. Elle s'en va en écho jusqu'à nous, raclant les murs de l'odeur violette qui s'imprègne dans nos imaginaires. Le stéréotype tombe. Le mendiant est beau ; on l'aperçoit maintenant s'élever du massif, parmi les fleurs, prenant le soleil, grandissant.

Un autre exemple, dans *Journal du voleur* également, rapproche le corps amputé de celui des plantes. C'est un fait : les rosiers doivent être taillés régulièrement pour demeurer en bonne santé. Grâce à la taille, la sève doit nourrir moins de bourgeons et peut se consacrer avec plus d'énergie au reste du corps. Il en est ainsi chez les hommes dans l'univers de Genet :

« Quand un membre est enlevé, m'apprend-on, celui qui reste devient plus fort. Dans le sexe de Stilitano j'espérais que la vigueur de son bras coupé s'était ramassée. »<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp.19-20.

<sup>102</sup> Idem. p.80.

<sup>103</sup> Idem. p.27.

<sup>104</sup> Idem. p.124.

<sup>105</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.433.

<sup>106</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.111.

<sup>107</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.24.

C'est par détails s'insinuant dans les phrases, par soubresauts, aussi, que le corps des fleurs se fond dans celui des hommes, jusqu'à leur faire adopter un fonctionnement similaire. Stilitano, amputé, n'en devient pas affaibli pour autant. Comme un arbre à double tronc privé de sa moitié donnerait de plus puissantes branches et un feuillage d'une abondance encore jamais connue, le mendiant amputé gagne en énergie dans ses autres membres. Cette énergie se concentre et lui donne une force qu'il ne possédait pas auparavant, une nouvelle propriété – une propriété végétale.

Cette énergie, cet élan du végétal vers l'humain, fonctionne aussi dans l'autre sens. Genet parle de connivence quand, dans *Miracle de la rose*, il explique cette complicité entre les êtres :

« Je dois dire que tout était de connivence avec les enfants que nous étions : les fleurs parlaient, les hirondelles et même les gardiens étaient, le voulant ou non, nos complices. »<sup>108</sup>

Il n'y a plus de barrière qui sépare les mondes. On défonce des portes, les yeux écarquillés. Les règles qui sont censées régir le monde naturel, dans la poésie, s'effondrent pour laisser place à la beauté pure, aux images qui racontent tout ce qu'on sentait déjà mais qu'on ne parvenait pas à transcrire. Genet le fait pour nous ; les fleurs parlent. Cette complicité permet aux fleurs de prendre de l'ampleur. Elles peuvent s'installer dans le décor et s'infiltrer dans les personnages qu'elles hissent vers le sommet d'une vérité. Elles élèvent l'histoire à un niveau supérieur, poétique. Genet, qui les comprend, plonge dans la végétation, il en fait lui-même partie, on le sait, de par son nom (voir partie I). Il ne s'arrête pas à la description de ses amours, il s'inclut totalement, dans tout son être, dans le monde végétal :

« La participation imaginaire à une aventure humaine donnait-elle aux végétaux tant de réceptive douceur ? Je les comprenais. Je ne rasais plus ce duvet qui déplaisait à Salvador, et davantage je prenais l'apparence mousseuse d'une tige. »<sup>109</sup>

Il s'écarte ainsi des attentes de son amant pour devenir tige, c'est-à-dire pour rejoindre sa vraie nature qui s'apprête sans arrêt à fleurir. Dans sa démarche, il semble aussi être conscient de l'importance de son imaginaire. A l'intérieur, un mécanisme se met en place : la vie y devient une aventure humaine et les végétaux, ses participants imaginaires. On assiste ici à l'éclosion d'un monde, celui qui se réalise dans chacun de ses romans. Par la compréhension totale et mystique des fleurs, Genet les nomme actrices de sa littérature, de son intimité donc, au sein de l'acte le plus créateur. Les fleurs deviennent vecteurs de vérité ; si elles parlent, c'est pour

---

<sup>108</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.120.

<sup>109</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp.101-102.

transmettre le message poétique. Fondamentalement, tout être se constituerait de fleurs et de branches, d'épines :

« Le nom de Lou était une buée qui enveloppait toute sa personne et cette douceur franchie quand on s'approchait de lui, quand on avait passé à travers son nom, on se déchirait à des épines, à des branches aiguës et surnoises dont il était hérissé. »<sup>110</sup>

De cette manière, Lou-du-point-du-jour pourrait être le nom d'une fleur qui aurait besoin du point du jour pour s'ouvrir. Il n'apparaîtrait grand ouvert qu'à un moment bien particulier de la journée : à l'aube. En passant au travers des mailles de son filet : des branches aiguës et surnoises. Parfois le mystère demeure et le nom prend trop de place. Dans un jeu des apparences, les images s'emboîtent et les croyances sont sans arrêt remises en question. Les êtres ne sont pas limités à leur nom, à leur corps, à la chair, à la forme et à l'espace qu'ils prennent. Il y a les mouvements intérieurs qui transparaissent dans le regard et dans les gestes, mais aussi le langage, l'intonation, l'émotion dans la voix qui tremble. Enfin, qui irradie de partout, l'âme, cœur de l'être :

« l'âme ne paraissait être que le déroulement harmonieux, le prolongement en volutes ténues et nuancées du travail secret, des mouvements d'algues et de vagues, d'organes vivant une étrange vie dans sa nuit profonde, de ces organes eux-mêmes, du foie, de la rate, de la paroi verte de l'estomac, des humeurs, du sang, du chyle, des canaux de corail, d'une mer de vermeil, des intestins bleus. »<sup>111</sup>

Il serait impossible de tout voir et de tout deviner, mais on peut capter une partie de l'essence de l'être – c'est exactement ce que réalise Genet. Derrière le nom, formel, de Lou, se reposent des épines, barrières supplémentaires à la connaissance de l'autre.

Sartre remarque, toujours au sein de ce système d'équivalences, « l'écart extraordinaire qui sépare en ce cas l'imaginaire du réel »<sup>112</sup>. Par l'identification au monde végétal, Genet crée un lien fort entre ces deux dimensions ; il construit un pont qui permet de passer de l'une à l'autre, ou même, il trouve le moyen de faire le saut qui sépare les deux. L'imaginaire et le réel s'épousent ; ils sont faits pour s'associer dans le but suprême de signifier ensemble. Il fait se retourner sur lui-même le monde que l'on pensait connaître ; la métamorphose enlève le voile des apparences et joue avec les stéréotypes. L'imaginaire de la fleur se fond dans celui des marginaux, virils et pauvres, ces derniers deviennent riches et délicats. Or, cette fusion entre les deux, à la fois irréalisable et essentielle à la littérature genettienne, semble, du fond de son

---

<sup>110</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.32.

<sup>111</sup> GENET Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953, p.62.

<sup>112</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.430.

trait paradoxal, profondément naturelle. Et même, en allant plus loin, l'imaginaire prend, selon Sartre, le dessus sur le réel :

« Mais Genet ne se soucie pas de graver l'imagination dans le réel, à la manière de l'employé qui « réalise son rêve d'avoir une maison ». Il veut attirer le réel dans l'imaginaire et l'y noyer. Le rêveur doit contaminer les autres par son rêve, il faut qu'il les fasse tomber dedans : s'il doit agir sur Autrui, c'est comme un virus, comme un agent d'irréalisation. »<sup>113</sup>

Les deux s'unissent dans un rapport inégal mais nécessaire aux textes genetiens. En refusant de tomber dans des effets purement réalistes, Genet va plus loin : il décrit une part de l'indicible, il montre que l'essence de l'être ne se trouve pas dans son apparence première mais dans ce qui en émane. Grâce à la poésie et aux images, à la métamorphose, il y a réunification entre ces deux pans indispensables de l'être ; l'âme et le corps. Genet, par son talent d'orfèvre, transforme et atteint, dans chacun de ces textes, cette réunification. La poésie en puissance se réalise dans l'écriture. Du texte émanent les images, de la réalité concrète de la page, l'imaginaire s'échappe et envahit. La beauté peut alors s'épanouir ; elle est partout.

« Souvent, quand ils étaient tous blottis dans la cale, l'un contre l'autre, c'était si beau qu'en voulant les photographier, l'objectif, sur la plaque, n'eût enregistré qu'une rose. »<sup>114</sup>

Comme les effets spéciaux employés au cinéma, la métamorphose est un artifice ; Genet déguise les hommes en fleurs. Le lecteur n'est pas dupe ; il sait que cette transformation n'est pas réellement possible, mais il se laisse prendre au jeu car cela revient à atteindre un niveau supérieur de connaissance du monde, une subjectivité nouvelle. La fleur est donc un accessoire, non seulement ornemental mais aussi doté de propriétés transformationnelles, nécessaire pour rendre visible l'invisible, pour dire et pour décrire ce que seul Genet semble voir. Ainsi, du haut de sa puissance fantasmagorique, la métamorphose des hommes en fleurs offre le spectacle de la violence et de la délicatesse qui, loin de s'opposer, s'unissent et accouchent de la beauté.

---

<sup>113</sup> Idem. pp. 411-412.

<sup>114</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.182.

### 2.3. Analepses

*Miracle de la rose* est un roman qui se construit d'une manière bien particulière. Comme nous l'avons vu dans la partie I, le récit se caractérise par une écriture aux traits rhizomatiques, ce qui en fait un entremêlement d'évocations, d'anecdotes, de récits dans le récit. Au sein de ces juxtapositions s'alternent deux lignes de temporalité principales : l'une se passant à la Centrale de Fontevreault, l'autre remontant à la Colonie de Mettray, des années auparavant. Le lecteur passera donc de l'une à l'autre de façon parfois inattendue car le narrateur ne cessera de voyager, la première ligne influençant le déclenchement de la seconde, et vice-versa. Un mouvement constant guide la lecture (et l'écriture) et brise, par le processus de la mémoire et du souvenir, les barrières séparant les différentes époques de la vie du narrateur. Pour rappel, Dario Gibelli parle d'un « va-et-vient constant » entre deux lignes :

« *Miracle* juxtapose ainsi, dans un va-et-vient constant, deux lignes diégétiques, l'une principale, l'autre analeptique, en tissant entre elles un réseau serré d'analogies qui permet de les relier et de les superposer en assurant par-là l'unité de l'ensemble »<sup>115</sup>

Le terme *analeptique* provient du grec analêptikos, qui signifie « propre à réparer les forces »<sup>116</sup>. En médecine, il désigne une substance reconstituante, « un médicament stimulant l'activité respiratoire ou cardiaque. »<sup>117</sup>. En rhétorique, il provient du mot « analepse », du grec anâlêpsis, retour en arrière. Au sein d'un récit, les analepses permettent d'éclairer sur le passé des personnages et, par ce fait, de justifier une partie de leur psychologie. Elles engendrent la mise en place d'un mécanisme de flash-back (qui reproduit le passé comme si c'était le présent) ou bien de mémoire (qui retourne en arrière en demeurant dans le présent). Dans *Miracle*, la situation énonciative, comme le relève Gibelli, est paradoxale, et le récit foisonne d'anachronismes. L'écriture en rhizome prône le chaos dans l'énonciation ; le narrateur semble se perdre dans son propre récit. Gibelli justifie cela par le processus de la réécriture. Genet aurait d'abord écrit l'histoire de Fontevreault, avant d'y incorporer les effluves de Mettray, et aurait donc réécrit le tout, mêlant une narration à la fois au jour le jour et rétrospective. Pour passer de l'un à l'autre, pour sauter de la Centrale à la Colonie de son enfance, Genet usera de différentes méthodes dont l'incorporation de vecteurs ouvrant la porte du voyage dans le temps. Parmi ceux-ci : les fleurs.

---

<sup>115</sup> GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, p.5.

<sup>116</sup> CNRTL, 2012, [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/analeptique>

<sup>117</sup> Le Larousse, [En ligne]. URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/analeptique>

A plusieurs reprises, tout au long du récit, elles auront un rôle de déclencheur. Comme un tissu qu'on étendrait pour voir l'image qu'il détient, l'apparition des fleurs replonge le narrateur dans le tableau de son enfance :

« Ma tête roule, un vertige me culbute. Je viens d'écrire le mot marronniers. La cour de la Colonie en était plantée. Ils fleurissaient au printemps. Les fleurs couvraient le sol, nous marchions sur elles, nous tombions sur elles, elles tombaient sur nous, sur notre calot, sur nos épaules. Ces fleurs d'avril étaient nuptiales et les fleurs de marronniers viennent d'éclorre dans mes yeux. Et tous les souvenirs qui se pressent à ma mémoire sont obscurément choisis de telle sorte que mon séjour à Mettray ne parait avoir été qu'une longue noce coupée de drames sanglants [...] »<sup>118</sup>

Les marronniers viennent le visiter au sein même du processus d'écriture, le surprenant dans le fil de ses mots et dans le courant de ses pensées en train de s'écrire. Instantanément, les arbres fleurissent car c'est en pleine floraison que le souvenir est figé. Les fleurs sont partout : elles colorent les marronniers, elles couvrent le sol, elles s'accrochent sur les épaules. D'un coup, par l'apparition soudaine du mot, le souvenir s'enclenche, presque violemment ; il surgit. Les fleurs abondent, elles débordent des arbres, elles emplissent le paysage. Elles sont tellement nombreuses que dans les yeux du narrateur, il n'y a de place que pour leur éclosion. Les souvenirs vont tomber dans une succession rapide, dévastatrice. Les fleurs envahissent entièrement l'intérieur du personnage, qui va alors dédier une partie de son récit à ces souvenirs. L'auteur-narrateur n'a pas le choix ; son écriture semble dictée par une puissance invisible, guidant le fonctionnement de sa mémoire et l'évolution de ses souvenirs, de ses rêves. Il se surprend d'ailleurs lui-même : un mot surgit et tout change. L'histoire prend une déviation : une tournure différente et imprévue qui fait sortir le récit d'une ligne droite. C'est en partie pour cela que Gibelli parle de subversion dans le récit ; Genet, en laissant les souvenirs perturber le cours de la narration, plonge dans la transgression. Le récit en devient inhabituel, désorganisé, mais gagne en réalisme psychologique. Il fait alors vivre au lecteur le processus de la mémoire, qui se déroule petit à petit, ou bien de façon abrupte.

Cette hypothèse enlève une part de la liberté de l'auteur, qui ne contrôle pas toujours le flux de son écriture ni la direction qu'elle prendra. Influencé par son vécu, ce qu'il crée s'en trouve biaisé par sa propre vie, biais inévitable par le caractère profondément subjectif du travail créatif. L'auteur fait cependant, tout de même, un choix ; celui d'écrire d'une telle façon, en conservant les contradictions et les anachronismes :

---

<sup>118</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.108.

« De toute évidence, il n'entend renoncer ni aux avantages de l'enregistrement immédiat (ou à peine différé), ni à ceux de l'évocation rétrospective, le premier lui permettant de revivre ses expériences au fur et à mesure qu'il les raconte et, à l'occasion, de se surprendre lui-même par le développement imprévu des événements ; la seconde, de les mettre en perspective [...], bref, de les réécrire et de les racheter par les « puissances poétiques » du Verbe. »<sup>119</sup>

En renonçant à la narration traditionnelle, l'auteur accède à plusieurs avantages. Il peut, tout en racontant une histoire, en raconter une autre, les deux étant directement liées par sa personne qui a vécu et est en train de vivre. Encore une fois, les « « puissances poétiques » du Verbe » font office de lieu, de support à l'expérience ; elles permettent une exploration introspective du temps, au sein de laquelle les fleurs constituent le principal vecteur, une porte d'entrée.

Celles-ci déclenchent une série de souvenirs, mais pas n'importe lesquels ; seuls certains, bien particuliers, comme si elles choisissaient dans quel univers elles s'apprêtaient à emmener le narrateur, se développent. Elles agissent comme une lentille déformant le monde par laquelle on regarderait des images défiler, avec toutes les odeurs et les sensations qu'elles engendrent.

« Parlerai-je des soirs de Mettray pour vous en faire connaître la douceur monstrueuse ; à défaut d'autre chose, sachez qu'il y avait contre le mur de l'économat une glycine et un rosier qui mêlaient leurs fleurs et leurs odeurs. Vers cinq heures du soir, en été, un inceste végétal envoyait ses parfums sur une bande de gaillards de quinze à vingt ans qui, une main dans leur poche percée, se caressaient. »<sup>120</sup>

Les odeurs sont également un moyen pour le narrateur de transmettre au lecteur une sensation dans laquelle celui-ci peut se reconnaître. Dans ce cas-ci, la vue et les effluves de la glycine et du rosier qui s'entremêlent sont directement associées à l'idée d'un soir d'été. L'universalité des fleurs et du soir (idéel) appuient cette transmission. L'individu, grâce à sa connaissance du monde et de la vie, reçoit ces informations et les ressent. Il peut vivre la scène selon sa propre expérience, recréer son propre décor. La question de la sexualité dans ce contexte particulier de soirée estivale, impliquant la chaleur et la reproduction des fleurs, fait sens dans la narration de l'adolescence. Les jeunes se caressent ; encore un peu pudiques, dans leurs poches. Au milieu des parfums et du sexe des fleurs, les hormones gonflent l'air comme le pollen flottant. Dans *Fleurs*, Sollers écrit ceci :

---

<sup>119</sup> GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, p.10.

<sup>120</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p234.

« L'enfance et l'adolescence, dans le flot invisible du temps, c'est le surgissement, la prolifération, la multitude, la surabondance. Vient ensuite l'axe de la fixation érotique. L'excitation, désormais, choisit sa cible. »<sup>121</sup>

C'est de cette manière que les fleurs apparaissent : elles surgissent et prolifèrent jusqu'à la surabondance. Finalement, elles rendent visible le temps en faisant voyager d'un état à l'autre le narrateur, par un moyen concret et naturel. Le souvenir provient des fleurs et de l'évocation qu'elles renferment. Les marronniers, les roses et les glycines émettent des ondes mémorielles qui se glissent hors du sexe floral et se mettent à flotter dans l'air, en lévitation, dans l'attente de s'accoupler avec le prochain venu. Si ce dernier est sensible à leurs parfums, une rencontre entre les deux, très rapidement, s'établit. L'approche, puis l'étreinte du couple individu + (effluves de la) fleur déclenche le processus. Véhiculé par les sens et ne pouvant faire autrement, le souvenir est fondamentalement charnel : il passe directement par le corps. Il entre par les orifices, parois cavernieuses grandes ouvertes sur le monde. A l'intérieur, un mélange incroyable s'élabore, parmi les organes et les veines ; il parcourt le corps de frissons. Là, il touchera aux points sensibles, endroits où peut naître l'érotisme. L'odeur des roses et des glycines teinte la virilité d'une sensibilité subtile :

« J'ai vécu parmi ce petit monde cruel : au sommet d'une montée un couple (ou une couple ?) de colons, qui se détache dans le ciel ; une cuisse qui gonfle un pantalon de treillis, les durs et leur braguette entrouverte d'où s'échappent par bouffées qui vous soulèvent le cœur le parfum des roses thé et des glycines s'oubliant vers le soir. »<sup>122</sup>

Le soir, avant la nuit, est encore chaud ; en lui une bouffée érotique, pulsion sexuelle, s'épanouit. Il allège les colons qui s'envolent, attirés par le ciel. Poussant vers la vie, vers les oiseaux et les fleurs, le sexe grandit. Il gonfle la cuisse, durcit et s'élève. Il monte vers le plaisir, incarne le désir et le manque ; il est pulsion de vie.

Genet écrit, toujours dans *Miracle de la rose* :

« Mon enfance était morte et avec elle, en moi, les puissances poétiques. »<sup>123</sup>

Or, son enfance n'est pas tout à fait morte : il la fait revivre par l'écriture du souvenir. Ce dernier prolonge la vie de l'enfance qui reprend forme et donc, aussi, celle des puissances poétiques dans lesquelles elle s'incarne. Les fleurs sont toujours en train de se reproduire : elles sont, physiquement, organes sexuels. Dans *Miracle*, elles vont plus loin que ça : elles font bander le souvenir et l'enfance qu'il contient. Elles le tendent vers le haut jusqu'à l'élévation suprême ;

---

<sup>121</sup> SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006, p.87.

<sup>122</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.75.

<sup>123</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.121.

le déroulement, par bribes, d'une vie vécue, oubliée pour un temps et qui refait surface. L'enfance n'est pas en train de ressusciter : elle a toujours été là, à sommeiller quelque part, entre les arbres des forêts fleuries du monde intérieur. Il suffisait de rencontrer les fleurs adéquates pour la revivre (elle a été vécue donc elle est) :

« Enfin, je veux dire que Mettray, maintenant détruit, se prolonge dans le temps, et il me semble encore que Fontevreault a ses racines dans le monde végétal. »<sup>124</sup>

Espace et temporalité se rejoignent dans le présent (à la fois rétrospectif et au jour le jour) de la Centrale, qui rassemble le temps de Mettray, comme une époque lointaine mais gravée, et son espace, lieu de tant de faits, de souvenirs et de rêves. Les racines s'affublent d'une dimension temporelle. Elles remonteraient jusqu'au temps de la Colonie, ou plutôt, elles s'enfonceraient dans la terre jusqu'au niveau de l'adolescence : Mettray. Le lieu a beau être détruit, il restera à jamais debout, car il correspond aux racines du temps présent. Genet fait un travail à la pelle : il creuse pour revisiter ses racines, la tombe de son enfance. Et même, il n'a pas forcément besoin de creuser, car le souvenir, souvent, se déclenche tout seul (ou presque). Il ne requiert, pour sortir de terre, qu'une petite fleur, une étincelle, une brindille :

« L'air étincelle. 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 [...] Sur elle, j'ai parcouru les mers du Sud, à travers les branches, les feuilles, les fleurs et les oiseaux de Touraine. A mon ordre, la galère foutait le camp. Elle avançait sous un ciel de lilas dont chaque grappe était plus lourde et chargée d'angoisse que le mot « sang » en haut d'une page. »<sup>125</sup>

Le narrateur voyage dans le champ fleuri de ses souvenirs et de ses rêves, du souvenir, même, de ses rêves. Toujours, les fleurs sont là, omniprésentes ; même dans les mers du Sud, et, au-dessus de la galère, dans un ciel de lilas qui pèse sur l'univers, dont chaque grappe a son poids d'importance dans la mémoire et le temps qui passe. Un exercice d'introspection se déploie ; par le souvenir, le lieu réapparaît, les sensations se spatialisent dans le monde intérieur du narrateur. Il peut donc s'y promener : il s'embarque sur le fleuve de son passé. Un à un, les motifs – vecteurs participant à la promenade et à l'ouverture des portes – se succèdent. Les « fleurs du Grand Carré, à Mettray », semblent sortir directement de la barque, et les caractéristiques naturelles de Touraine, « les branches, les feuilles, les fleurs et les oiseaux », émergent de l'eau et deviennent le principal paysage qui entoure le personnage. Le ciel en

---

<sup>124</sup> Idem. p.53.

<sup>125</sup> Idem. p.104.

devient composé de lilas ; le rêve prend le dessus sur l'univers et le surplombe. L'ambiance est lourde comme le passé quand il remue, comme un orage caniculaire, électrique.

« Aucun orage ne s'accumulait dans nos familles comme dans une vallée, car l'électricité de nos fronts et de nos cœurs trouvait toujours le moyen de s'échapper de mille façons par les fleurs, les arbres, l'air, la campagne. »<sup>126</sup>

Les fleurs inhalent, elles respirent ; elles renouvellent. En inspirant, elles font entrer l'univers ambiant dans leurs corps. Elles peuvent ensuite le garder en elles pendant longtemps ; des années, toute une vie, avant de les expirer dans un souffle, contre le visage de la personne concernée, ou bien de mourir avec, sans jamais rien rejeter, sans projeter quoi que ce soit sur le mur d'en face, l'écran de cinéma, le grand monde de l'imaginaire. C'est bien de cela qu'il s'agit quand on parle de mémoire ; d'images. Le passé, quand il nous visite, n'est pas identique au présent d'autrefois. Il a été mangé par le corps, puis, pendant la digestion, remodelé par le temps et la mémoire. Quand il revient, il passe comme un brouillard, flou et merveilleux, comme s'il venait d'ailleurs, alors qu'il nous concerne pleinement. La flèche est tirée à l'aveugle, le temps s'estompe. Le processus d'écriture est une provocation des images. Il les invoque, les fait tourner et les observe pour mieux les poser ensuite, ou bien les transforme instantanément en mots, dans la frénésie de l'instant. Il consiste en un remodelage de la réalité passée, forcément, mais aussi et surtout présente, car écrire se fait dans l'intensité du présent, dans l'instant-clé qui fait se soulever le brouillard. Les souvenirs de Mettray influencent le présent, ils y surgissent et lui apportent une consistance autre :

« Il fallait que j'aime ma Colonie pour que jusqu'à présent son influence me nimbe encore. J'entends – et du plus loin de ma mémoire, qu'elle est un espace précis du temps mais qu'elle irradie – que ce *passé présent* rayonne une buée sombre, faite surtout, je le crois, de notre souffrance, qui est mon auréole et vers laquelle je me tourne, dans la ouate de qui souvent j'oublie le présent. »<sup>127</sup>

Tout est lié ; le présent est un prolongement du passé, qui fut, autrefois, l'instant en train de se faire. Le passé qui surgit, Genet le nomme ici *passé présent*. Le passé ne s'efface pas ; il ne peut être changé et les souvenirs qui le remettent en avant ont leur part de responsabilité dans l'être d'aujourd'hui, de maintenant. Ce « jusqu'à présent » signifie que le fil a beau se tendre de plus en plus, laissant le passé s'éloigner par les lois naturelles, il n'en restera pas moins une corde qui relie, qui maintient l'être à soi, à ce qu'il est, à sa vie vécue. Les racines ont beau être sous terre, elles sont là, vivantes. La spatialisation du temps est un moyen de voyager à

---

<sup>126</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.333.

<sup>127</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.150.

l'intérieur de l'être, de se parcourir et se reparcourir, de se tenir face à la vie vécue jusqu'à présent. Elle permet de toucher aux choses qui nous constituent, à ce qui irradie dans l'ombre. Genet dit :

« Mon enfance me remonte aux dents. »<sup>128</sup>

L'enfance parcourt le corps, puis remonte vers le haut, dans les dents, là où la mastication a lieu, là où l'on se prépare à la déglutition, à la digestion. Genet, dans la surprise et l'émerveillement, mord dedans, il plonge, il prend un morceau. Il goûte au souvenir, à l'enfance qui redescend dans son ventre et s'épanouit à l'intérieur. Il fait alors le lien, il tisse le *passé présent*, il se place du côté de Proust et de sa madeleine, de la mémoire associative. Il goûte ce à quoi ressemble son passé, maintenant qu'il a vécu jusqu'ici, que le fil en est à cet endroit, à ce moment précis. Il construit le pont *jusqu'à présent* :

« Dans mon souvenir, ce monde particulier des pénitenciers a les propriétés du monde des prisons, des théâtres et du rêve [...] Mettray seul bénéficiait de cette prodigieuse réussite : il n'y avait pas de murs, mais des lauriers et des bordures de fleurs ; or personne, à ma connaissance, ne réussit à s'évader de la Colonie [...] Nous étions victimes d'un feuillage en apparence inoffensif mais qui, en face du moins osé de nos gestes, pouvait devenir un feuillage électrisé, élevé à une tension telle qu'il eut électrocuté jusqu'à notre âme. »<sup>129</sup>

Tout de suite, le lien entre la prison et la Colonie se fait ; on en oublie lequel des deux influence l'autre. Les murs prennent la forme de barrières de fleurs et les fleurs acquièrent un pouvoir sur les colons. En entourant l'espace, elles les enferment ; elles font le tour de la Colonie, elles en représentent le périmètre. Elles délimitent et donc définissent où s'arrête et où commence le lieu. Les fleurs sont donc les bordures imaginaires de l'enfance spatialisée. Si le narrateur les dépasse, il sort de son souvenir.

« Je fis le tour de la Colonie, puis un tour plus grand, puis un autre, et à mesure que je m'éloignais en décrivant des cercles de plus en plus vastes, je sentais mourir ma jeunesse. Se peut-il que soit séché, dès la fleur, ce nœud de serpents monstrueux qui attirait tant de gars ? J'espérais encore qu'un colon m'apparaîtrait [...] je ne mettais plus ma foi qu'en ce dernier miracle qui ferait revivre soudain, après un engourdissement de cinq ans, la Colonie abandonnée. »<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, pp.150-151.

<sup>130</sup> Ibid. p.307.

Le narrateur trace des cercles autour du lieu – temps devenu espace – comme pour retrouver une idée de ces bordures, en vain : à la place, la jeunesse se meurt. Tantôt en pleine floraison, tantôt fanées, les fleurs représentent le temps qui passe, inévitablement ; elles en sont la preuve. L'œuvre d'art, dans son élaboration, poursuit un processus similaire à celui de la mémoire. C'est d'ailleurs par le moyen des fleurs et de la poésie en tant que transe et surgissement que le narrateur Genet fait converger deux périodes de sa vie. L'objectif tend, pour reprendre les mots de Mélanie Forret dans *Métamorphoses de Jean Genet*, vers « l'idée du souvenir fragmenté dont ils devront trouver le tout »<sup>131</sup>. L'auteur utilise sa vie en tant que matière pour son œuvre. En réactivant sa mémoire, il active par la même occasion le processus de création :

« Il n'est pas une recherche du temps passé, mais une œuvre d'art dont la matière-prétexte est ma vie d'autrefois. Il sera un présent fixé à l'aide du passé, non l'inverse. Qu'on sache donc que les faits furent ce que je les dis, mais l'interprétation que j'en tire c'est ce que je suis – devenu. »<sup>132</sup>

C'est le changement qui est important et non les faits passés tels qu'il étaient. En tant qu'être-devenu, Genet tisse un lien avec son passé tout en insistant sur l'importance du présent. Il revisite, il se réapproprie sa propre vie pour la manier et en faire une œuvre d'art. Les fleurs, charnelles, de par leurs parfums irrésistibles, séduisent le narrateur qui se laisse guider vers ses souvenirs. Ce dernier avale et plonge. Les fleurs sont cycliques ; elles reviennent à chaque saison, ce qui les rend extrêmement propices à renfermer les souvenirs et à les relâcher régulièrement. Genet, particulièrement sensible, s'en sert pour se remémorer ; pour construire un double récit et passer de l'un à l'autre. La mémoire déclenche le processus d'écriture et l'écriture provoque des bribes du passé. Au sein de son projet littéraire, il parvient à faire converger les deux ; les souvenirs et l'écriture surgissent au même moment pour devenir œuvre.

---

<sup>131</sup> FORRET Mélanie, « Saint, martyr et poète », in WADBLED Nathanaël (dir.), *Métamorphoses de Jean Genet*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p.58.

<sup>132</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.80.

## Conclusions de la partie II

Les fleurs (de rhétorique) sont bel et bien omniprésentes chez Genet. Elles viennent orner le langage ; le style genétien en devient empreint de leur caractère organique. Lorsque la société des hommes et la famille des fleurs se rencontrent et fusionnent, le monde se renverse. Sous la crasse et la poussière, au-delà de la pisse et des poux, se trouve un palais luxuriant ; un verger d'Eden. L'enfer de la laideur devient le paradis de la beauté, et ce qui en ressort réellement est qu'ils se côtoient constamment. Jamais l'un ne va sans l'autre. Au sein du « vaste système d'équivalences » décrit par Sartre, tout est possible. Le lecteur entre dans la cour des miracles où les crachats deviennent roses et les êtres fleurs.

Nous pouvons conclure cette partie en décrivant trois principes inhérents aux fleurs et qui leur octroient une valeur littéraire si essentielle : leur caractère naturel, qui leur donne spontanément un statut important et qui les ancre dans nos racines imaginaires, leur universalité, qui découle de ce premier trait et les rend accessibles à tous, et leur beauté mystérieuse et éphémère, prolongement de la plante qui éclot. Leurs particularités chez Genet sont liées au fait qu'elles puissent à la fois se porter, de par leur petitesse et leur propension à orner les vêtements, et demeurer à un endroit précis, réapparaissant de manière cyclique, au rythme de la vie. Les hommes peuvent alors se promener en portant sur eux l'emblème de la poésie (« lieu de tous les lieux »<sup>133</sup>), beauté inexorable. Les fleurs prolongent leurs êtres ; les hommes deviennent fleurs. La métamorphose, en fait, ne s'arrête pas aux prisonniers. Elle agit également sur les objets (crachats-roses) et sur les lieux de la mémoire, toujours en mouvement, aux lignes multiples et aux formes, certes familières, mais transformées par le spectre du présent. Le jeu des apparences est constant chez Genet : il permet de dépasser une réalité contraignante pour dévoiler une partie cachée par les habitudes du quotidien. Genet regarde à travers les mailles et trouve un trésor ; ce jardin d'Eden, ce mirage qu'il prend avec lui pour le transformer en mots et en images. Les fleurs en sont un détail essentiel, tellement important qu'il ne cesse de se multiplier au fil des récits. A chaque occurrence, une vision nouvelle de la fleur et des hommes éclate ; une sensation mémorielle inattendue ou une analogie avec la violence. Les fleurs participent à une réunification entre la beauté humaine et naturelle. De la fusion des deux naît un univers insoupçonné : le style genétien.

---

<sup>133</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.21.

### Partie III : Une hiérophanie fulgurante

*C'est un homme de la répétition : le temps veule et lâché de sa vie quotidienne – vie profane où tout est permis – est traversé par des hiérophanies fulgurantes qui lui restituent sa passion originelle comme la semaine sainte nous restitue celle du Christ.<sup>134</sup>*

---

<sup>134</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.13.

### Introduction à la partie III

Cette troisième et dernière partie vise à revenir sur la question du geste de l'auteur en abordant, non pas le statut d'herboriste, mais le thème de la sainteté, extrêmement présent dans l'œuvre de Genet. Pour cela, nous partirons d'une réflexion autour de *Miracle de la rose*, récit de la sainteté et de la consécration par excellence, qui se dirige tout entier vers le miracle final de la Rose Mystique. Cette fleur immense constitue la clé de l'histoire, cœur de l'assassin. En passant par des traits à la fois genetiens et provenant du vocabulaire du sacré, l'objectif sera d'établir un parallèle entre le processus d'écriture et le chemin vers la sainteté. Ainsi, des thèmes tels que le merveilleux, la consécration, le sacrifice, le rituel et la transe seront abordés à l'aide notamment des ouvrages de Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr* et de Bergen, *Jean Genet, entre mythe et réalité*. Le travail de l'auteur se dévoilera progressivement comme faisant partie de l'ordre de la sainteté, de l'élévation de l'être et du dévouement.

Cette partie se divise en deux textes. Le premier, « Genet visionnaire : *Le Miracle de la rose* » se concentre sur l'analyse du roman, tout en abordant, à partir de là, divers aspects appuyant directement l'interprétation du miracle dans le roman. Naturellement, les réflexions mèneront, en constatant l'entier dévouement de Genet, à la deuxième partie : « Saint Genet : le choix de la sainteté ». L'auteur sera alors décrit à la fois dans son expérience du sacré et dans son statut d'écrivain. Petit à petit, écriture et sainteté prendront la même direction, les deux étant étroitement liées.

### 3.1. Genet visionnaire : le *Miracle de la rose*

Comment aborder *Miracle de la rose* sans commencer par le cœur de l'œuvre, la Rose Mystique, fleur parmi les fleurs, au caractère sacré et miraculeux ? Le titre, sur le sujet, est plus qu'évocateur : il annonce directement ce autour de quoi l'histoire tournera, la figure d'Harcamone et le miracle qui en découle. Au début du roman, ce miracle advient déjà, de façon brève mais notable car il incorpore au sein du récit un trait surnaturel, mystique. Plus qu'une métaphore, les chaînes d'acier se transformant en guirlandes de roses imprègnent Harcamone d'une sainteté que seul le narrateur Genet peut admirer (« Les gâfes ne voyaient rien d'anormal »<sup>135</sup> et Harcamone lui-même étant « insoucieux du prodige »<sup>136</sup>). A partir de ce moment, la hiérophanie agit sur le narrateur qui se met à genoux devant son idole ; le caractère sacré est en marche – il ne cessera de se manifester par la suite. Genet en devient visionnaire, pourvu d'une lucidité sans faille lui ouvrant cet accès au miracle (de la rose) et à la cellule d'Harcamone. Le roman change de forme : il devient témoignage, celui de la vie de Genet fictionnalisée, de son expérience de l'enfermement dans les descriptions passéistes de Mettray et en prison à Fontevreault, mais aussi celui des derniers jours d'un condamné à mort et de la beauté miraculeuse qui en émane, celui de la vérité sacrée. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : plonger au cœur du sujet, creuser toujours plus loin, jusqu'à parvenir au cœur de la Rose.

C'est à cet endroit précis que le visionnaire Genet emmène le lecteur à la fin du roman. Le corps d'Harcamone, s'égarant entre son propre rêve et la réalité de sa mise à mort, surgit et s'élève. La narration, après être passée par une multitude de détails métaphoriques provenant directement de l'imaginaire genétien – hommes-fleurs, métamorphoses des crachats en roses, sauts dans le temps... - prend un tournant final et décisif : l'immersion totale dans la grotte formidable qu'est le merveilleux. Le corps de l'assassin grandit ; il prend soudainement tout l'espace. Il s'impose au monde. Le miracle se réalise enfin. Depuis le début, cet aboutissement était en suspens au-dessus du récit, en attente et en puissance, entre les lignes. La réalisation du miracle par le passage au merveilleux était inévitable étant donné la prolepse des chaînes en roses. En fait, ce franchissement constitue un trait extrêmement présent dans l'œuvre de l'écrivain. Dans *Jean Genet, entre mythe et réalité*, Véronique Bergen rassemble des notions sartriennes et flaubertiennes pour expliquer cette emprise de l'imagination sur le réel :

« Sartre circonscrit la démarche poétique de Genet autour du mécanisme explicitement mis en œuvre dans ses écrits : la dématérialisation corrosive du réel. Acide rongeur, il dissoudra la chair du monde, la lourdeur du réel sous la modalité activiste de

---

<sup>135</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.24.

<sup>136</sup> Ibid.

l'imaginarisation que Flaubert élira quant à lui sous le mode passif d'un sauvetage de son « être de néant ». »<sup>137</sup>

Il s'agirait de sauver l'être des tristes conditions de la vie humaine, de donner un sens à l'acte, une dimension poétique à l'existence. L'exploration de l'autre dépasse l'entendement ; la puissance de l'image prend le dessus. Le fait d'entrer dans un homme et d'en explorer les tréfonds, de s'y balader, spatialise l'imaginaire et déclenche un début de réaction en chaîne ; le lecteur se trouve face à un imaginaire dont il fait la rencontre par la lecture et cet imaginaire entre, dans la diégèse, au sein d'un autre imaginaire. Harcamone, figure sainte, pose le genou en terre devant Dieu, laissant les quatre hommes noirs entrer en lui. Les figures de l'aumônier, du bourreau, du juge et de l'avocat finissent par perdre leur autorité en visitant les tréfonds de l'assassin.

« Et ce fut alors, presque aussitôt le gosier franchi, une allée d'arbres descendant en pente douce, presque voluptueuse. Tout le feuillage était très haut et formait le ciel du paysage. Ils ne pouvaient reconnaître les essences car dans des états comme le leur, on ne distingue plus les caractères particuliers : on traverse des forêts, on foule des fleurs, on escalade des pierres. »<sup>138</sup>

Ils se trouvent en terre inconnue et, gonflés par la peur, ils s'obstinent à trouver le cœur. Ce passage dépeint en réalité une relation étroite entre Harcamone et Genet. Ce dernier, puissamment attiré par la personne d'Harcamone depuis le début du roman, s'approche de la Vérité, il tend à percer le mystère qui enveloppe l'assassin depuis sa condamnation. Genet, dès le miracle des chaînes, a entamé un travail sur les mots pour parvenir à dire, à percer le mystère et à décrire le miracle. A la fin, d'ailleurs, ne reste plus que l'indicible, son travail d'écrivain et de témoin étant terminé.

Selon Sartre, pour comprendre Genet, il est indispensable de « reconstruire soigneusement, à travers les représentations mythiques qu'il nous en donne, l'évènement originel à quoi il se réfère sans cesse »<sup>139</sup>. Dans les litanies de Lorette, prière composée de nombreux vocables sous lesquels la Vierge Marie est invoquée, on retrouve la Rose Mystique. Ainsi cette rose désigne-t-elle la Vierge au sein d'un texte de la tradition catholique. Ce n'est pas la première fois que l'on retrouve cette figure chez Genet. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, paru quelques années avant *Miracle de la Rose*, l'allusion est même plus explicite : « Néanmoins, j'oserai dire que tous les yeux purent lire, gravés dans l'aura de Notre-Dame-Des-Fleurs, ces mots : « Je suis

---

<sup>137</sup> BERGEN Véronique, *Jean Genet : Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993, p.101.

<sup>138</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.366.

<sup>139</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.13

l'Immaculée Conception » »<sup>140</sup>. La sainteté d'Harcamone est telle qu'il porte en lui la Rose Mystique, Sainte Vierge, mais aussi, elle a lieu car lui-même est vierge, tout comme Notre-Dame. Il n'a pas pu donner sa fleur, et à la place, il a égorgé la fille. Dans un monde où les valeurs du Bien et du Mal sont inversées, comme Michel Corvin l'indique dans son article *L'être du non-être ou le contretypé du stéréotype*, le crime devient tout aussi sublime que le sacrifice, et ainsi la mise à mort d'Harcamone lui octroie une position de sainteté. En voulant demeurer vierge et en tuant, il atteint cette valeur suprême au sein d'un système d'inversion. Dans les deux cas, le Bien et le Mal, les fleurs sont omniprésentes. Les chaînes d'acier se transforment en couronnes de roses blanches et le cœur du meurtrier se trouve être la Rose Mystique, tout comme l'est la Sainte Vierge, figure suprême du Bien. La Vierge Marie symbolise également l'Incarnation et le miracle. Ses nombreuses apparitions et la croyance qu'elles suscitent autour de sa figure font d'elle une des clés de l'expérience mystique. Genet, au lieu de la voir apparaître par surprise, dresse autour d'Harcamone une tour mystique. En visionnaire, il ressent l'aura qui l'entoure et arrive à traverser les murs pour la vivre. Il entre dans le rêve d'Harcamone et il plonge dans une transe mystique pour laquelle il s'était préparé jour et nuit.

Avant la découverte finale de la Rose, le narrateur cesse de manger et ne dort plus. Tout son être se consacre au condamné et à l'ascension qui le rapprochera du sommet de la sainteté. Il établit un rituel qu'il exécute de manière précise, comme un moine menant une vie stricte et respectant minutieusement ses horaires de prières :

« Ce fut une période où je restai couché sur le bat-flanc, toute la nuit, les yeux écarquillés dans l'obscurité. Il y avait quinze jours que Bulkaen était mort. Je sortais chaque matin pour aller à la salle de discipline et ma cellule restait vide, nue. Je ne gardais, en les dissimulant dans le trou de ma tinette, que les sacs en papier sur lesquels je notais ce qui va suivre. Je m'accroupissais [...] Je m'efforçais d'occuper le plus petit volume en rentrant mes jambes sous moi, et je me couvrais [...] de façon à rester bien dans le noir. Peut-on appeler rêverie ce mouvement de mon esprit, ou de je ne sais quelle autre faculté qui me permit de vivre en Harcamone, vivre en Harcamone, comme on dit vivre en Espagne ? »<sup>141</sup>

Entouré de la mort récente de Bulkaen et de celle à venir d'Harcamone, le narrateur se détache du monde matériel et sensoriel au profit de la rêverie. Selon Véronique Bergen, les personnages genetiens pratiquent souvent leurs activités criminelles par le biais de la cérémonie initiatique.

---

<sup>140</sup> GENET Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, 1943, cité dans DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.96.

<sup>141</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.348.

Grâce à ces rituels, ils peuvent entreprendre une ascèse et accéder à un « savoir immémorial »<sup>142</sup>, se détacher des objets du monde pour toucher au mystère. La cérémonie constitue l'étape nécessaire à l'entrée en transe. Bergen en décrit la première étape, similaire dans la démarche à celle employée par le narrateur dans l'extrait cité précédemment :

« La première étape des rites préliminaires implique pour les futurs initiés comme pour Genet la rupture avec le monde profane. Entrée dans un état de disponibilité, d'écoute, d'ouverture au « Tout autre » ; attente de l'évènement ; soumission à des prédispositions religieuses et à des purifications permettant la rencontre du sacré : la conversion, le saut d'une vie irriguée par la raison instrumentale à un mode d'être ouvert au mystère dispose un travail de l'esprit dans lequel Genet s'inscrit rigoureusement. »<sup>143</sup>

C'est par la soumission, la servitude, que Genet se voue entièrement à la cérémonie. Il y arrive par le travail rigoureux du corps et de l'esprit. A l'intérieur de ces restrictions, l'auteur trouve une liberté de création : en renversant le fonctionnement de ses besoins vitaux – dormir et manger deviennent entrer en transe et écrire – il parvient à diriger toute cette énergie détournée vers son seul objectif ; entrer en contact spirituel avec Harcamone ; vivre en lui.

---

<sup>142</sup> BERGEN Véronique, *Jean Genet : Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993, p.196.

<sup>143</sup> Idem. p.19.

### 3.2. Saint Genet : le choix du sacrifice

En prenant le chemin de la sainteté, Genet fait un choix ; celui du Mal, de la consécration, de la création. Il s'émancipe du reste du monde pour s'ouvrir à ce « Tout autre », à une grandeur qui dépasse les êtres mais qu'il voudrait toucher du bout du doigt. Dans *Métamorphoses de Jean Genet*, Alain Naze décrit ce choix et parle d'un rapport de révélation au Mal :

« Indiquons déjà que le rapport de Genet au Mal n'est pas d'abord intellectuel, philosophique, mais de révélation : c'est par le chant qu'il fait se déployer en lui que Genet reconnaît le Mal, et qu'il lui est ainsi désigné comme désirable, à travers sa beauté même. C'est donc l'écrivain lui-même qui décidera de choisir le Mal (« Et la beauté, Seigneur, toujours je l'ai servie ») »<sup>144</sup>

Au sein de la servitude, le sacrifice est inévitable. La beauté est maître, les mots de Genet la servent. Selon Gusdorf, le sacrifice est « action selon le sacré »<sup>145</sup>. Genet, en écrivant son expérience du sacré, ou tout du moins en écrivant une telle expérience de l'être face au condamné à mort, fait le sacrifice de l'ignorance pour se plonger dans le travail acharné et l'exercice du visionnaire. Il ressent le sacré, il le voit, en seul témoin : « Je sentais, dans toutes mes veines, que le miracle était en marche [...] Les gâfes ne voyaient rien d'anormal. »<sup>146</sup>. Depuis le début, le narrateur affirme savoir que le miracle est en train de se faire. Il va même plus loin : il l'écrit, il trouve les mots justes pour le transmettre aux autres tel un prophète. Et cela lui permet, en retour, d'exprimer au mieux son expérience du sacré et ce qu'il décide d'en faire rétrospectivement en tant que témoin :

« La scène fut en moi, j'y assistai, et ce n'est qu'en l'écrivant que j'arrive à dire le moins maladroitement ce qu'était mon culte porté à l'assassin. »<sup>147</sup>.

Car c'est bien là que se trouve le cœur de l'écrivain : dans les mots qui s'alignent, dans le texte qui se crée, dans le style qui s'élève entre les pétales écartés. Si l'on considère la fonction de témoin non comme partage d'une expérience vécue mais plutôt comme partage d'une expérience ressentie, vécue ou non, l'écrivain devient le détenteur de multiples expériences. Les témoignages sont alors ouvertures sur le monde, aléas de l'imagination et plongée dans les profondeurs de l'être. Ils restent fondamentalement partagés mais ils acquièrent une infinité de possibilités. Au sein de la littérature, bien entendu, cet infini des possibles a un cadre qui se

---

<sup>144</sup> NAZE Alain, « Jean Genet. Une ambiguïté méthodologique », in WADBLED Nathanaël (dir.), *Métamorphoses de Jean Genet*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013, p. 116.

<sup>145</sup> GUSDORF Georges, *L'expérience humaine du sacrifice*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1948, p.50.

<sup>146</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.25.

<sup>147</sup> Idem. p.26.

trouve être les mots : tout doit passer par l'écrit. On sacrifie donc tout autre moyen d'expression. Mais il ne faut pas sous-estimer l'écriture : une fois le flux poétique atteint, elle devient extrêmement puissante et libératrice. Dans *Métamorphoses de Jean Genet*, Olivier Maillart décrit ce pouvoir qu'a l'écriture d'élever l'être :

« Car en décréter la beauté par les mots suffit à le rehausser dans l'univers, d'un point de vue éthique aussi bien qu'esthétique. L'écriture devient toute-puissante, fantôme concrétisé, principe de plaisir déjouant les humiliations imposées par la cruauté du réel. »<sup>148</sup>

L'énergie circule dans les deux sens : l'écriture appuie le narrateur-écrivain dans sa démarche de visionnaire et son expérience du mystique lui permet d'écrire en témoin. Il opère « selon les puissances poétiques »<sup>149</sup> qui le guident. Sans elles, le don ne saurait avoir lieu. Il faut écrire pour que le miracle advienne. Sans un travail acharné et solitaire, du fin fond de sa cellule et dans son corps maigre, le *Miracle de la rose* n'existerait pas car il n'aurait jamais pris forme et le corps d'Harcamone ne se serait pas nourri de tout ce que Genet dirigeait vers lui. Miracle proprement littéraire donc, en plus d'être saint et merveilleux.

L'écriture se tisse petit à petit dans l'ombre de la cellule. En préparation et pendant la succession des nuits de miracles, Genet sait qu'il écrira : « Je ne gardais, en les dissimulant dans le trou de la tinette, que les sacs en papier sur lesquels je notais ce qui va suivre. »<sup>150</sup>. Plus que ses besoins vitaux, l'écriture est nécessaire à l'expérience. Sans elle, probablement, il ne resterait rien d'Harcamone. En se sacrifiant, le narrateur Genet se livre à des puissances occultes et poétiques. Il pourra alors, de par sa nouvelle connaissance du monde, propager le message, écrire pour témoigner. Sartre parle du sacrifice comme d'un don, à nuancer cependant :

« Pourtant le sacrifice est un don. Mais c'est un don qui n'est fait à personne. Genet fait don de soi à l'être, au monde, au destin, d'élever le donataire à un potentiel de sacré supérieur. Ainsi, sans même y réfléchir, Genet puise des consolations dans le sentiment obscur que ses malheurs, ses souffrances d'amour-propre et jusqu'à ses méfaits (puisqu'ils le font souffrir) augmentent sa valeur absolue. Telle est sûrement la représentation la plus profonde et la plus primitive qu'il ait de son destin : pour lui, la souffrance a une causalité sacrée. C'est sur cette base qu'il va édifier sa théorie de la Sainteté. »<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> MAILLART Olivier, « Expérience de l'art et solitude chez Jean Genet », in WADBLEED Nathanaël (dir.), *Métamorphoses de Jean Genet*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013, p.65.

<sup>149</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p.350.

<sup>150</sup> Idem. p.348.

<sup>151</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.221.

Genet lui-même écrit qu'« il n'est pas étonnant que la plus misérable des vies humaines s'écrive avec des mots trop beaux. »<sup>152</sup>. Selon lui, la souffrance et la sainteté sont liées, et donc l'écriture aussi. Les milieux marginaux tels que la prison, du fait de leur caractère misérable, font naître les sentiments les plus purs. Ainsi les chaînes d'acier entourant l'assassin se transforment en guirlandes de fleurs et « la voix chantée de Botchako éclosait en corolles de velours de sa voix perlée si riche »<sup>153</sup>. Les fleurs, beauté inexorable, ont donc tout à fait leur place en prison, et même, leur abondance trouve son explication dans la misère et la violence. L'amour de Genet pour les bagnards, les prisonniers, tous ces bannis de la société, éclot de façon d'autant plus resplendissante.

Dans *Journal du voleur*, Genet définit la sainteté en tant que démarche, processus lié à la morale :

« Je nomme sainteté, non un état, mais la démarche morale qui m'y conduit. C'est le point idéal d'une morale dont je ne puis parler car je ne l'aperçois pas. Il s'éloigne quand je m'approche de lui. Je le désire et je le redoute. Cette démarche peut paraître imbécile. Cependant encore que douloureuse, elle est joyeuse. C'est une folle. Sottement elle prend la figure d'une Caroline enlevée sur ses jupes et hurlant de bonheur.

Je fais, non tellement de la solitude, mais du sacrifice la plus haute vertu. C'est la vertu créatrice par excellence. Il devrait y avoir damnation. S'étonnera-t-on quand je prétends que le crime peut me servir à assurer ma vigueur morale ?

Quand je pourrai enfin bondir au cœur de l'image, être moi-même la lumière qui la porte jusqu'à vos yeux ? Quand serai-je au cœur de la poésie ?

Je risque de me perdre en confondant la sainteté avec la solitude. Mais par cette phrase, ne risqué-je pas de redonner à la sainteté le sens chrétien que je veux détacher d'elle ?

Cette recherche de la transparence est peut-être vaine. Atteinte elle serait le repos.

Cessant d'être « je », cessant d'être « vous », le sourire subsistant c'est un sourire égal posé sur les choses. »<sup>154</sup>

A nouveau, Genet use du métalangage pour servir ses propos : non seulement il plonge dans la transe poétique de l'écriture, mais il prend le recul nécessaire pour expliciter au lecteur les notions qu'il emploie, au sein même de cette transe. Cela le renvoie à son rôle de témoin, de passeur de message. En tentant de capter le « point idéal », il agit également sur le lecteur ; sans ce dernier, atteindre l'essence ultime n'aurait peut-être pas de sens. Genet se parle à lui-même

---

<sup>152</sup> GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946, p. 356.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp.244-245.

grâce à l'existence d'un lecteur potentiel, omniprésent. Son but suprême, grâce au sacrifice, « vertu créatrice par excellence », est de se trouver au « cœur de la poésie », mais aussi de la porter « jusqu'à vos yeux », de faire le lien, de transmettre cette lumière. Cela rejoint l'idée de Gusdorf selon laquelle « dans l'opération du sacrifice, l'homme peut s'approprier une part de l'énergie diffuse ; mais aussi bien, il peut attribuer de la force sacrée à des êtres extérieurs à lui. »<sup>155</sup>. Il y a simultanément, dans l'acte du sacrifice, et donc dans l'acte de création, appropriation et transmission d'énergie. Constamment en mouvement entre les deux, le créateur, visionnaire, ne cesse de chercher à s'approcher de ce point qui se dérobe. Or, c'est ce bond, ce saut vers la lumière, qui constitue le cœur de la poésie. Il est impossible de fixer un mouvement, si ce n'est en le posant par écrit pour graver une partie de son essence dans le temps. L'écriture est une forme de solution à la vie qui s'échappe. Même si elle ne résout pas tout, elle offre un support d'expression, un moyen de capter les choses.

---

<sup>155</sup> GUSDORF Georges, *L'expérience humaine du sacrifice*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1948, p.51.

### Conclusions de la partie III

Genet, grâce au passage par le merveilleux et au sacrifice, tend tout entier vers l'élévation suprême, la vision des miracles et de la vie en train de se faire. Il échappe alors à la lourdeur de la condition humaine. Finalement, écrire revient à pousser à l'extrême les sentiments qui proviennent de la vie de tous les jours. En faisant le choix du Mal et de la sainteté, il s'écarte des sentiers battus. Le sacrifice devient alors libération par les voies de l'imaginaire. Véronique Bergen écrit ceci pour expliquer le rapport de Genet à la souveraineté, au sacrifice, à cette vie qui s'échappe :

« Cycle mort-renaissance, effacement de la souillure par le sacrifice de soi, l'humiliation comme gage de mort de son ancien hôte, tuer pour se tuer et resplendir d'une vie plus haute à hauteur du tragique, de l'abîme, de la métamorphose, de cette démesure qui nous fait être dans la dissipation. La mesure, continent de l'humain nous est étrangère ; le héros de Genet habite hauteurs ou enfers souterrains dans un mépris souverain de l'entre-deux, du moyen terme, de la douce fadeur de ce qui fut réservé à l'humain. Faire de sa vie une œuvre-brasier, torche vivante, crucifixion de l'humain trop humain, c'est se faire le funambule d'une vie qui se prend en écharpe. »<sup>156</sup>

Dans sa cellule, dans la solitude et dans le silence, l'écrivain Genet s'affame pour mieux se nourrir de ce qui est réellement essentiel : le « cœur de la poésie », le « point idéal » à atteindre, l'immense fleur qui n'attend que la rencontre avec l'autre pour se déployer. Son corps s'amaigrit mais son imaginaire s'enrichit à mesure que les puissances poétiques le visitent. Petit à petit, il s'élève ; il passe de la réalité froide du sol et de la poussière de sa cellule au miracle des hauteurs, aux forêts d'Harcamone, au paysage infini du ciel. Genet meurt et renaît ; il se sacrifie sans cesse pour être toujours mieux en contact avec la vie. A chaque bond qu'il fait, à chaque chute, il découvre une nouvelle facette. Il est visionnaire dans son métier d'écrivain ; il doit entrer en transe pour trouver les mots justes, pour que les images merveilleuses coulent de source, surgissent sur la page. Il passe de l'entre-deux aux extrêmes des hauteurs et des souterrains ; il creuse successivement ses terriers rhizomatiques et s'élève pour visiter le monde des morts parmi les fleurs et les oiseaux. Finalement, c'est de cela que parle *Miracle de la rose* : la recherche du cœur, le parcours de l'écrivain sans cesse en mouvement, la captation d'une émotion fantastique ; l'entrée dans l'autre monde, à la fois réel et merveilleux. Grâce à l'emploi du métalangage et à la fonction de témoin du narrateur, Genet lève le voile sur les coulisses de

---

<sup>156</sup> BERGEN Véronique, *Jean Genet : Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993, p.171.

la création. Il raconte l'écriture en train de se faire : on la voit constamment se tisser, s'établir, tout comme le miracle en puissance entre les lignes.

## Conclusion(s)

Les fleurs chez Genet, omniprésentes, construisent son monde. Décrites par Sartre comme étant « objet poétique par excellence »<sup>157</sup>, l'objectif était à la fois de comprendre la raison de cette valeur littéraire et le geste de Genet en tant qu'il emploie abondamment les fleurs.

Dans le premier chapitre, nous avons identifié cette proximité entre l'écrivain et les fleurs avec le statut d'herboriste humain. Le but était d'unir les deux pans d'une même pulsion – poussée créatrice vers la vie – afin de définir au mieux le geste genétien. L'ouvrage *Glas* de Derrida, dans l'exploration du style de l'auteur, ainsi que le caractère explicite de l'écriture de Genet, ont contribué à cerner la question et l'importance du nom : Genet, homonyme floral, était comme destiné à inclure les fleurs dans son œuvre. Il signe d'une fleur ; son nom. En se basant sur les théories de Gilbert Durand (trajet anthropologique) et de Jean Burgos (poéticité d'un texte), l'œuvre a été abordée comme un « organisme vivant »<sup>158</sup>, à la fois dans le processus d'écriture, pulsion vers la vie en réaction contre la fatalité de la mort, et dans celui de lecture, le sens du texte continuant à s'épaissir indépendamment de l'auteur. Grâce à *L'intelligence des fleurs* de Maeterlinck, un parallèle a été établi entre le fonctionnement de l'écrivain et celui des plantes ; tous deux étant mus par une pulsion de vie les poussant à une imagination créatrice et foisonnante. Les traits rhizomatiques dans la narration genétienne selon la théorie de Deleuze et Guattari, appuyés par l'article de Gibelli invoquant la juxtaposition de deux lignes diégétiques, ont démontré le caractère subversif des romans de l'auteur, tout en prolongeant son geste dans le monde végétal.

Dans le second chapitre, le voile a été levé sur l'emploi des fleurs dans les deux romans étudiés. Accessoires organiques servant directement les propos de l'auteur, elles ont été abordées sous trois angles différents. Le premier, celui de l'ornement, fait de la fleur un accessoire qui se porte et prolonge l'être d'une poésie tantôt lourde de sens tantôt légère. Le second, celui de la métamorphose des êtres en fleurs, agit directement sur les hommes : elles dévoilent alors une partie cachée des marginaux où brutalité et délicatesse s'entremêlent. Le troisième, celui de l'analepse, montre la fleur comme un vecteur de voyage dans le temps, sous le spectre de la mémoire. En s'appuyant sur le « vaste système d'équivalences »<sup>159</sup> de Sartre, les objets autant que les êtres, dans leur rapport à la fleur, ont été décrits comme points de métamorphose du

---

<sup>157</sup> DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p.21.

<sup>158</sup> CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Editions Nathan, 2000, p.78.

<sup>159</sup> SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 431.

monde. Chez Genet, la laideur et la puanteur se transforment en beauté et parfums fleuris ; il n'y a plus de hiérarchie, que ce soit dans la langue qui mêle argot et style romanesque ou dans le monde diégétique où fourmillent et éclosent un peu partout les métamorphoses. Nous avons d'ailleurs conclu que ces dernières ne s'arrêtaient pas aux êtres, mais influençaient constamment la perception du monde genétien. Les lieux de la mémoire, toujours en mouvement sous le spectre du présent, se plient également au jeu des apparences. L'écriture de Genet joue d'une esthétique de la variation ; les moments et les réflexions se répètent, mais toujours avec une teinte de nuance en plus.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons abordé le thème de la sainteté chez Genet sur base d'extraits de *Miracle de la rose*, livre de la consécration par excellence. L'auteur, en tant que visionnaire et témoin, a été décrit dans son rapport au choix ; celui du Mal et de la sainteté. Mu par les puissances poétiques, par le désir d'atteindre le cœur de la poésie, il se sacrifie tout entier et fait le saut final. Une fois entré dans la solitude de sa cellule, tout est possible. Le merveilleux grandit et finit par dépasser le réel ; le corps d'Harcamone prend tout l'espace et laisse les hommes explorer son monde intérieur. Le cœur de l'assassin est la Rose Mystique. Entièrement dévoué au miracle et à l'écriture, au miracle de l'écriture et à l'écriture du miracle, Genet entre en transe et touche à la poésie. C'est grâce à l'écriture qu'il a accès à la sainteté. Ce chapitre ferme alors la boucle du geste de l'écrivain, qui débutait au premier chapitre avec la définition de l'herboriste humain.

Les fleurs, universelles dans leur naturalité, vont de soi : elles éclosent au rythme de la vie et permettent ainsi aux plantes de se reproduire. Dans leur cœur : du pollen. Elles constituent en fait les organes sexuels de la plante. Leur beauté éphémère, cependant, les entoure d'une aura mystérieuse. La *Phusis*, terme grec pour décrire la nature dans son ensemble, contient dans sa signification à la fois la partie visible, compréhensible et le côté obscur, invisible de la vie. Chez Genet, le foisonnement des métamorphoses et l'esthétique de la variation ne cessent de jouer avec les apparences, et donc, de détourner les attentes du lecteur. Par l'usage de la fleur et grâce à l'écriture, il montre une partie de l'indicible ; l'envers du monde. Grâce au métalangage, Genet explique lui-même faire partie de la famille des fleurs. Comme une plante se nourrit par ses racines et s'élève vers la vie, l'auteur use de son passé comme matière à écrire et tente de trouver le chemin de la sainteté pour trouver le cœur de la poésie. Le corps de l'écrivain se rapproche de celui des fleurs. De multiples parallèles les unissent. Tandis que la plante tente de trouver le soleil, d'échapper à sa condition qui l'enferme dans l'immobilité, l'auteur essaye de fuir la lourdeur du réel pour s'élever dans la légèreté de la transe, du rêve et du merveilleux. La liberté de l'auteur se trouve à la fois dans le sacrifice et dans l'imaginaire.

En dévouant son être et son temps à l'écriture, en faisant le choix de la poésie, Genet ouvre une porte sur le monde de l'imaginaire. Celui-ci est parsemé de fleurs, poésie ambulante, point de levier pour décrire le monde carcéral sous un angle nouveau. Elles font profondément partie de son écriture. Il signe, de son nom et de son style, par les fleurs, son « emblème naturel »<sup>160</sup>. Bien entendu, ce travail se limitait à l'analyse de deux romans. Il serait intéressant d'étendre la réflexion sur un corpus plus large. La question du genre, très peu abordée ici, serait par exemple judicieuse dans le contexte des fleurs, notamment dans le rapport à la sexualité. Dans *Pompes funèbres*, le thème de la mort s'accompagne également des fleurs. Celles-ci entourent le souvenir du disparu et parent la tombe de leurs bouquets. Il ne reste donc pas que l'indicible, mais une partie de son monde a pu être dévoilée. Jean Genet, herboriste humain et figure sainte de l'écriture, a pris les fleurs, les a remodelées et en a fait une part importante de sa signature. Son œuvre demeurera un « organisme vivant »<sup>161</sup> dont le sens ne cessera de s'étendre au fil des interprétations. Finalement, restera toujours l'indicible, la lecture en train de se faire, les fleurs apparaissant toujours sous une forme nouvelle.

---

<sup>160</sup> GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p.49.

<sup>161</sup> CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Editions Nathan, 2000, p.78.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'arbalète-Gallimard, 1946.

GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

GENET Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1953.

### Sources secondaires

ARAGON Louis, *Le Crève-Cœur*, Paris, Gallimard, 1941.

BERGEN Véronique, *Jean Genet : Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993.

CAZALAS Inès et FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014.

CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Editions Nathan, 2000.

EKOTTO Frieda, RENAUD Aurélie et VANNOUVONG Agnès (dir.), *Toutes les images du langage : Jean Genet*, Paris, Alain Baudry & C<sup>ie</sup> Editeur, 2008.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

DERRIDA Jacques, *Signéponge*, Paris, Editions du Seuil, 1988.

GIBELLI Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », in *Littérature* n°197 (01/2020), Paris, Armand Colin, p. 5-20.

GUSDORF Georges, *L'expérience humaine du sacrifice*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1948.

MAETERLINCK Maurice, *L'intelligence des fleurs*, Rennes, La Part Commune, 2020.

PIRET Pierre (présentation) in MICHAUX Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville, éditions Erès, 2008, pp. 7-18.

PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Librairie Générale française, 1993.

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

SOLLERS Philippe, *Fleurs*, Paris, Hermann Littérature, 2006.

VAN HAESEBROECK Elise, « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau », Association Agôn [En ligne], 2010, consulté le 09 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1570>

WADBLED Nathanaël (dir.), *Métamorphoses de Jean Genet*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013.



**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**  
**Faculté de philosophie, arts et lettres**

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)