

Honte et transparence : écrire sa honte, de Rousseau à Genet

Chloé Vettier
Princeton University/Sorbonne Université

Depuis les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, l'autobiographie semble hantée par un même idéal de transparence¹. Dans les *Confessions*, la honte soutient en partie un tel idéal : la révélation de faits inédits s'accompagne presque systématiquement chez Rousseau d'une thématization de la honte – émotion que l'écriture confessionnelle a d'ailleurs pour but de raviver. Mais évoquer la honte du personnage aussi bien que celle de l'auteur-narrateur ne permet pas seulement à Rousseau de prouver son innocence ou d'attirer la sympathie de ses lecteurs. C'est aussi un moyen pour lui d'attester l'authenticité de son entreprise, d'assurer aux lecteurs que tout sera dit, quelque honteux que cela soit. Ainsi, après avoir rédigé son premier aveu, Rousseau décrit la honte comme l'ultime obstacle à franchir pour pouvoir se dire : « ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux² ». Une fois cet obstacle dépassé et intégré à la narration, le projet de tout dire devient possible, et surtout, plausible : « Dès à présent je suis sûr de moi : après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter³ ». Cette mise en scène inaugurale de la honte comme obstacle à l'écriture met en avant sa fonction dans le texte : la honte est gage de la sincérité de l'auteur, garante de la véracité de son discours⁴. À partir de cette (trop) brève analyse des *Confessions*, je

1 Le but des *Confessions* étant pour Rousseau de « rendre [s]on âme transparente aux lecteurs » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 18). Pour une analyse des problèmes que soulève un tel idéal autobiographique, voir « Les problèmes de l'autobiographie », dans Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 216-239.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 18.

3 *Ibid.*.

4 Sur ce sujet, voir Stéphane Jouglà, « L'esthétique de la honte », *Sigila : Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, n°14, automne-hiver 2004, p. 85-91. À part S. Jouglà, peu de critiques ont analysé le rôle de la honte dans l'écriture rousseauienne, ou dans l'écriture autobiographique en général. J.M Coetzee, dans *Truth in Autobiography*, explique que « dans l'économie de la confession, [...] tout ce qui est honteux a de la valeur : chaque secret ou appétit honteux est une monnaie de confession » (*Truth in Autobiography*, Cape Town, University of Cape Town, 1985, p. 3, ma traduction). Pour l'écrivain sud-africain, l'évocation de la honte donne plus de crédibilité aux *Confessions*, puisque leur auteur « est prêt à confesser les défauts qui lui font honte », contrairement à celui des *Essais*, qui se contente de révéler des « défauts aimables » (« Confession and

souhaiterais proposer l'hypothèse suivante : les zones de honte ont vocation à écarter du récit autobiographique toute zone d'ombre. Au fond, la honte joue un rôle majeur dans la mise en place du « pacte autobiographique⁵ ». Cependant, tout en fournissant la preuve que l'autobiographe s'efforce à la transparence, la honte introduit simultanément une ombre dans le discours, car elle encourage, voire provoque, la dissimulation. Après avoir examiné d'un point de vue théorique les failles épistémologiques auxquelles nous exposent l'écriture de soi et celle de la honte, je réfléchirai à la façon dont ces questions se matérialisent dans le dernier des « écrits autobiographiques⁶ » de Jean Genet, *Journal du voleur* (1948/9). Alors que sa présence contribue à entraîner un mode de lecture autobiographique, permettant de restituer une vie vécue dans l'humiliation, je montrerai que l'écriture de la honte, émotion ambiguë qui marque ou révèle une fracture identitaire, est aussi l'endroit d'une réhabilitation et d'une réconciliation avec une image de soi originelle.

Une double opacité

Les zones d'ombre de l'autobiographie

Traiter de la honte dans l'autobiographie nécessite que l'on s'attèle à deux problèmes : celui de dire la honte et surtout, celui de se dire. Dans l'un comme dans l'autre, on se confronte au même soupçon : le récit de soi ou celui de sa honte peut-il être sincère ? Dans les deux cas, on aspire à saisir par le langage un objet – le moi ou la honte – qui résiste, par essence, à tout discours épistémologique, c'est-à-dire, tout discours qui aurait pour but de *faire connaître*.

Cette « insaisissabilité » de l'objet dont elle traite est ce qui contribue à faire de l'autobiographie un genre difficile à définir. Celui-ci repose sur une faille épistémologique incontestable, qu'elle soit inhérente à

Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky [1985] », *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, p. 264, ma traduction). L'analyse que fournit Paul de Man des excuses dans les *Confessions* (*Allégories de la lecture : Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust* [traduit de l'anglais par Thomas Trezise], Paris, Galilée, 1989, p.) et celle de Geoffrey Bennington dans sa contribution au colloque *Lire, écrire la honte* (« L'invincible honte », dans *Lire, Écrire la honte : Actes du colloque de Cerisy-la-salle, juin 2003*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007, p. 375-395) permettent aussi d'éclairer le rôle paradoxal de la honte dans les *Confessions*.

⁵ La valeur authenticatrice de la honte se retrouve aussi dans l'œuvre de M. Leiris : « Mettre à nu certaines obsessions, d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen – grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant l'amender – d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire », *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1946, p. 10.

⁶ C'est ainsi qu'il les qualifie dans la série d'entretiens qu'il donne à Hubert Fichte en 1981 (cf. « Jean Genet par lui-même : entretiens », *Magazine littéraire*, n°174, juin 1981, p. 18).

l'énonciation du pronom « je » comme l'a montré Émile Benveniste ou à la difficulté d'appréhender ce qu'est le « soi » comme l'a relevé Paul Ricœur. Dans son article de 1963, Ph. Lejeune tente de résoudre cette aporie, qui n'est d'ordre ni linguistique ni philosophique, mais générique. Certes, l'autobiographie est « référentielle », en tant qu'elle est supposée renvoyer à une réalité avérée : elle pourrait donc, en théorie, se « soumettre à une épreuve de *vérification*⁷ ». Néanmoins, elle consiste aussi à fournir au lecteur une perspective unique, car « l'autobiographe nous raconte justement –, c'est là l'intérêt de son récit, – ce qu'il est le seul à pouvoir nous dire⁸ ». Dès lors, pour compenser l'impossible vérifiabilité des faits qu'il présente, l'autobiographe proposerait au lecteur un pacte tacite, permettant d'attester la *ressemblance* du texte à la réalité à laquelle il réfère. Faire figurer son nom d'écrivain sur la couverture du livre joue un rôle-clé dans ce processus d'attestation. Cet acte est « [lié], par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle⁹ » et certifie la triple identité auteur-narrateur-personnage que suppose toute autobiographie : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle¹⁰ ». Telle une signature, le nom propre viendrait sceller un contrat, stipulant que la personne réelle qu'il désigne est aussi la personne à laquelle les « je » du narrateur et du personnage réfèrent. Promesse de transparence à son lecteur, le nom propre garantit ainsi l'authenticité du texte autobiographique.

Comme le remarque Paul de Man, cette promesse n'en est pas moins fondée sur une logique spéculaire, selon laquelle même « ce qui dévie[rait] de la réalité (fantasmes, rêves) demeure[rait] ancré dans un seul sujet, dont l'identité est définie par la lisibilité incontestable de son nom propre¹¹ ». Pour P. de Man, l'autobiographie pourrait bien relever d'une démarche tout à fait différente, en ce que celle-ci s'efforcerait non pas à reproduire mais à produire un sujet réel :

[...] sommes-nous si sûrs que l'autobiographie dépend de la référence, comme une photographie dépendrait de son sujet ou une peinture (réaliste) de son modèle ? Nous supposons que la vie produit l'autobiographie comme un acte produit ses

7 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 36.

8 *Ibidem*, p. 37.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 23-24.

11 « Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name [...] », Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MNL*, vol. 94, n° 5, *Comparative Literature*, déc. 1979, p. 920 (toutes les traductions de ce texte sont les miennes).

conséquences, mais ne pouvons-nous pas suggérer, avec autant de justice, que le projet autobiographique peut lui-même produire et déterminer la vie et que, tout ce que l'écrivain fait est en fait gouverné par les exigences techniques de l'auto-portrait, et ainsi déterminé, dans tous ses aspects, par les ressources de son instrument¹².

Pour P. de Man, l'autobiographie se caractérise autant par sa « productivité référentielle » que par sa référentialité, c'est-à-dire qu'elle peut aussi bien être une entreprise de production qu'un travail de reproduction¹³. C'est même cette « indécidabilité » qui définit l'autobiographie : la dimension spéculaire du langage y est toujours en conflit avec la possibilité que ce même langage offre de modifier les termes de la référentialité¹⁴. Autrement dit, le projet de « faire connaître le moi réel » consiste aussi à le recréer. Ou bien, pour le dire selon les termes de cette journée d'étude : l'ombre de la création plane toujours sur le projet de se rendre transparent.

L'ombre de la honte

À cette ambiguïté générique s'ajoute une ambiguïté discursive inhérente à l'objet qui nous intéresse – la honte.

L'autobiographe peut s'exposer à deux types de honte : d'une part, une honte rétrospective, déclenchée par le fait de se remémorer un acte, un désir honteux, ou une scène d'humiliation ; d'autre part, une honte proleptique, qui anticipe la publication, soit le moment des aveux rendus publics. Qu'il s'expose au souvenir d'une honte passée ou à la perspective d'une honte à venir, l'autobiographe se trouve dans une position contradictoire. D'un côté, il se doit de se raconter sur le mode de la transparence. De l'autre, comment ne serait-il pas tenté de suivre le mouvement spontané de la honte, en taisant, en masquant son objet ? Ainsi le mouvement qui caractérise la honte semble-t-il rentrer en contradiction avec celui qui définit le projet de s'écrire – le dévoilement. Car comme l'écrit G. Bennington, la honte est ce qui, par excellence, « retient ou interrompt un mouvement vers la vérité¹⁵ » car

12 « But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium », *idem*.

13 *Ibid.*, p. 921. C'est aussi ce que suggère Georges Gusdorf dans *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

14 « the study of autobiography is caught in this double motion, the necessity to escape from the topology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within specular model of cognition » (p. 923).

15 G. Bennington, « L'invincible honte », art.cit., p. 378.

la honte préfère tout (même le crime, même la mort, en tout cas la culpabilité) à elle-même : la honte est crainte de la honte, honte déjà d'une honte possible à venir. La honte serait donc [...] retenue de la honte, de sa propre exposition, honte d'avoir honte ou d'avoir à avoir honte : la honte cherche à se garder de soi, se garder pour soi, à rester secrète, même au prix de me rendre coupable et criminel reconnu, déclaré, moi présent, sur la place publique¹⁶.

Dès lors, toute tentative de s'écrire dans la honte serait vouée à l'échec. La honte, par le mouvement de retenue qui lui est propre, fait indéniablement de l'ombre au projet de se dire dans toute sa vérité, de faire transparence sur soi-même.

De plus, en exprimant sa honte, l'auteur trahit le pacte référentiel qui serait à la base de tout projet autobiographique. Nous appellerons ici « confession » l'acte qui consiste pour une personne à révéler sa honte. La confession implique que ce qui est révélé a d'abord été dissimulé. En avouant sa honte, l'autobiographe dévoile aussi son manque de fiabilité, car s'il était capable de dissimulation, il peut toujours l'être au moment de l'écriture. La confession introduit un contenu secret et inédit, qui, en même temps qu'il est gage de sincérité, ne peut en fournir les preuves tangibles : ce qui auparavant garantissait sa dissimulation compromet maintenant sa véridicité.

On touche ici à la contradiction que P. de Man relève dans *Allégories de la lecture*, à savoir que la confession « fonctionne à la fois comme une cognition référentielle vérifiable et comme un énoncé dont la validité ne peut être vérifiée par des moyens empiriques¹⁷ ». Mais pour P. de Man, l'ambiguïté de la confession tient au fait qu'elle confère à l'écriture une dimension éthique qui vient concurrencer sa portée épistémologique. Dès lors, l'aveu de la honte intègre au discours autobiographique un nouvel axe de valeurs, qui n'est plus celui du vrai/faux mais celui du bien/mal. Car la confession répond au besoin d'être réhabilité : il ne s'agit plus seulement de se dire, mais aussi de convaincre, et ce, afin d'obtenir le pardon, l'indulgence, ou l'empathie du lecteur. Une démarche argumentative se juxtapose donc à la démarche narrative, qui permet à l'auteur d'atténuer la faute ou le « désavantage » liés à la honte. De sorte qu'à l'aveu semble toujours s'imbriquer « l'excuse ».

Dès lors, il semble impossible d'évoquer sa honte sur le seul mode de la transparence. D'abord parce que dire la honte, c'est obéir à une dynamique de dissimulation, partielle ou totale. Ensuite parce que cela suppose de rentrer dans une logique confessionnelle, à travers laquelle le

16 *Idem.*

17 Paul de Man, *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 336-337. Il est intéressant de noter qu'ici, P. de Man reconnaît que le discours confessionnel repose sur un « principe de vérification référentielle » (p. 337). Or c'est précisément cette idée que, dix ans plus tôt, P. de Man reprochait à Ph. Lejeune de soutenir dans « *Autobiography as de-facement* ».

projet autobiographique se dote d'une dimension axiologique et discursive peu compatible avec le but de faire transparence sur soi. Enfin, le dernier problème que soulève la thématisation de la honte dans l'autobiographie est celui qu'a identifié Jean-Pierre Martin dans son *Livre des hontes*¹⁸ : l'autobiographie, en tant que ce qui rend accessible aux yeux de tous des détails que l'auteur avait gardés pour lui, requiert un certain *éhontement*. En effet, comment se livrer à cette exposition à grande échelle que représente la publication sans une certaine impudeur, sans une certaine effronterie ? C'est sans doute pour cela que, si la honte peut être énoncée, elle ne peut jamais être une posture d'énonciation. Comme le note Bruno Chaouat, « la littérature pourrait prendre la honte pour thème, mais ne pourrait jamais rendre au *je* qui écrit l'expérience de la honte. Elle pourrait énoncer la honte, mais jamais faire en sorte que l'énonciation soit honteuse¹⁹ ». Or, si l'énoncé de la honte présuppose un énonciateur éhonté, la relation d'identité entre auteur et narrateur sur laquelle repose toute autobiographie n'en est-elle pas affectée ? En d'autres termes, puisqu'un narrateur honteux suppose un auteur éhonté, la honte peut-elle continuer à être garante de la véracité de l'énoncé autobiographique ?

La honte de Genet, voile ou parure ?

Genet incarne tout particulièrement cette figure d'auteur éhonté. Lorsqu'il lit *Notre-Dame-des-Fleurs* en février 1943, Cocteau pressent d'ailleurs l'aura de scandale qui entourera le jeune auteur : « La bombe Genet. [...] Il arrive sur les pieds légers du scandale, sur ses pieds de velours²⁰ ». Mais l'effronterie que l'on associe généralement à Genet ne doit pas nous empêcher de constater que la honte est fortement thématisée dans ses premiers écrits : le mot « honte » apparaît ainsi plus de quarante fois dans *Miracle de la rose*, et plus de cinquante fois dans *Journal du voleur*. La thématisation de la honte va de pair avec un dévoilement total d'une situation de déréliction sociale. Cependant, l'usage qu'en fait Genet aboutit à un renversement : le pouvoir nocif de la honte y est non seulement neutralisé, mais retourné en valeur positive. Car l'écriture est pour Genet le lieu d'une transvaluation : elle permet de transformer la honte en gloire, renouant par là avec un simulacre originel, celui de l'enfance.

Opacité du statut générique de l'œuvre

Il nous faut ici tenter de dissiper une dernière ombre, qui concerne la classification générique des premiers récits genétiens, parmi lesquels figure *Journal du voleur*. Dans leurs travaux biographiques, Jean-Bernard Moraly et Edmund White ont tous les deux conclu que ces premiers écrits ne

18 Jean-Pierre Martin, *La honte : Réflexions sur la littérature* [2006], Paris, Gallimard, 2017.

19 Bruno Chaouat (dir.), *Lire, Écrire la honte : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, 21-28 juin 2003, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007, p. 20.

20 Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 271.

pouvaient être considérés comme autobiographiques, puisque la plupart des faits qui y sont présentés ne peuvent « être corroboré[s] par des sources extérieures²¹ ». On ne saurait donc tomber dans le piège de ce « “je” [...] menteur », car « c’est un masque recouvert d’un autre masque, imitant parfaitement un visage²² », celui de l’auteur.

Ce manquement à la vérité, auquel s’ajoutent les multiples désaveux du narrateur, qui évoque la qualité légendaire ou mensongère de son texte, a généré de nombreux débats terminologiques. Les travaux de Philippe Lejeune, en posant la triple identité *auteur-narrateur-personnage* comme critère de l’autobiographie, ont permis d’écarter la notion de *roman autobiographique*, dont s’était d’abord saisi la critique genétienne. L’apparition du terme *autofiction* en 1977 semble ensuite résoudre le problème de la concomitance de deux éléments qui, auparavant, semblaient devoir s’exclure mutuellement : fiction et triple identité *auteur-narrateur-personnage* forment désormais un genre. Dès lors, de nombreux critiques, tels Vincent Colonna, Thomas Spear ou, plus récemment encore, Michel Bertrand, choisissent de classer les premiers récits génétiques dans la catégorie des « autofictions »²³.

Une telle classification ne me semble pas complètement convaincante, d’autant que, comme le remarque Philippe Gasparini, on ne peut « annexe[r] » des auteurs comme Genet à l’autofiction « sans s’aviser qu’[ils] s’écarterent de la fiction pure et “encouragent une lecture référentielle” de leurs œuvres²⁴ ». En effet, la présence de nombreux désaveux de l’auteur-narrateur est contrebalancée par la prolifération de passages affirmant la nature autobiographique du récit²⁵. Faut-il pour autant se lancer dans l’invention de nouveaux termes ? En 1990, Nathalie Fredette, pour qui « l’œuvre de Genet relève de ce qu’on peut appeler la vie écrite, [et] s’inscrit avec force sous le signe de la vie comme texte²⁶ », proposait celui de *fiction biographique*.

21 Edmund White, *Genet : A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, p. XLIII (toutes les traductions sont les miennes).

22 Jean-Bernard Moraly, *Jean-Genet, la vie écrite*, Paris, Éd. de la différence, 1988, p. 7-8.

23 Voir Thomas Spear, « Le “Véritable” Jean Genet », *Europe*, vol. 74, n°808, 1996, p. 26-33 ; Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 101-102 ; Michel Bertrand, « Autofiction », in Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 50-54.

24 Philippe Gasparini, *Poétiques du je : du roman autobiographique à l’autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 25.

25 Les désaveux de l’auteur-narrateur n’ont d’ailleurs de sens qu’en vertu des efforts que celui-ci fournit pour inviter le lecteur à une lecture référentielle, ce qui est assez clair dans ce passage-là : « [...] j’utiliserai les mots non afin qu’ils dépeignent mieux un événement ou son héros mais qu’ils vous instruisent sur moi-même. Pour me comprendre une complicité du lecteur sera nécessaire. Toutefois je l’avertirai dès que me fera mon lyrisme perdre pied. », *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 17.

26 Nathalie Fredette, « A propos de la fiction biographique : lire Jean Genet aujourd’hui. », *Études Françaises*, vol. 26, n°1, 1990, p. 140.

Ces débats terminologiques, qui dépassent au fond la seule classification générique de l'œuvre « romanesque » de Genet, me semblent tous dériver de l'illusion que P. de Man dénonçait, et selon laquelle le texte autobiographique serait le miroir d'une réalité préexistante. C'est au nom de cette illusion que l'on rejette le terme d'« autobiographie » – la « distance référentielle », le fossé qui existe chez Genet entre « son existence vécue et son existence représentée, entre sa forme *modèle* et sa forme *lisible*²⁷ », constituant alors un critère rédhibitoire. Et pourtant, ce n'est jamais ce que suggère Ph. Lejeune dans son « Pacte ». La critique a en effet tendance à négliger l'originalité de l'article, qui consiste à définir l'autobiographie comme un « mode de lecture ». Rappelons-nous la dernière phrase de l'article : « Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète [...]»²⁸ ».

Démontrer l'infidélité factuelle du *Journal du voleur* ne doit donc pas servir de prétexte pour en démonter le caractère autobiographique. C'est d'ailleurs contre une telle tentation qu'Albert Dichy et Pascal Fouché mettent en garde dans l'avant-propos de leur chronique, expliquant que celle-ci « ne vise guère à la destruction de la “légende” dont Genet se serait entouré et encore moins au rétablissement d'une vérité dont l'œuvre serait le masque²⁹ ». Ni le travail du biographe ni celui du critique ne devrait donc servir à détruire *ce qui doit être lu (legenda)* comme un récit de soi – ce que suggère Genet lorsqu'il écrit dans *Journal du voleur* que « [s]a vie doit être légende c'est-à-dire lisible [...] » (p. 133).

Lever le voile sur la honte ou lever le voile de la honte ?

En plus de la triple identité *auteur-narrateur-personnage* ou des nombreux passages métadiscursifs qui ponctuent le *Journal*³⁰, un autre facteur contribue selon moi à générer un mode de lecture autobiographique : la thématization de la honte. Celle-ci participe en effet à l'établissement d'une relation de confiance entre auteur et lecteur. En levant le voile sur la période de sa vie la plus honteuse, la plus abjecte, en nous menant au cœur de sa honte, l'auteur-narrateur du *Journal* indique à son lecteur une sincérité totale, une totale transparence.

Les premières pages de *Journal du voleur* donnent d'emblée l'impression que rien ne sera dissimulé au lecteur. Si Genet mobilise constamment le champ lexical de la condamnation morale, usant dès

27 Pierre-Marie Héron, « “Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà” : la part du faux et de la fiction », *Europe*, vol. 74, n°808, 1996, p. 45.

28 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 46.

29 Albert Dichy, Pascal Fouché, *Jean Genet. Matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Paris, Gallimard, 2010, p. 10.

30 Voir notamment les passages où le narrateur évoque son projet d'écriture : p. 13, p. 17, p. 65, p. 69, n. 1 p. 77 p. 79-80, n. 1 p. 112-113, p. 121-122, p. 133, p. 230.

l'incipit d'adjectifs tels que « réprobateur », « ignominieux » (p. 9), « innommable », « interdit », « immonde » (p. 10), il ne cède pas pour autant aux mouvements de pudeur ou de retenue qui pourraient découler de telles condamnations. Au contraire, il commence par évoquer les « personnages crasseux et méprisés » (p. 20) qu'il fréquentait en Espagne, puis poursuit avec une description de tous les objets ou aspects honteux qui ont caractérisé « l'époque de [s]a vie la plus misérable » (p. 18). Ainsi, il raconte comment, lors d'une fouille, un policier barcelonais découvre son tube de vaseline, qui est « le signe de l'abjection même, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin » (p. 21) – mais qu'il ne prend aucun soin de dissimuler à ses lecteurs. Il évoque aussi les « poux » qui « habit[ent] » les mendiants et qui sont « le seul signe de [leur] prospérité, l'envers même de la prospérité » (p. 28), et la lèpre, qui permet au mendiant de devenir « de plus en plus ignoble, de plus en plus un objet du dégoût » (p. 29), et qui représente au fond la honte à son point culminant.

L'évocation en gradation de ces attributs toujours plus infamants, dont le caractère honteux est accentué par l'usage de superlatifs et le ton hyperbolique du narrateur, sollicite une attitude de créance chez le lecteur : puisqu'il dévoile l'indévoilable, puisqu'il écrit ce qui ne s'écrit pas, puisqu'enfin il ne semble dissimuler rien de ce qui devrait l'être en vertu de la morale de l'époque³¹, le narrateur semble disposé à exercer une sincérité sans limite. Au fond, la description détaillée de la mendicité confère au texte un grain d'authenticité, d'autant plus que les mendiants « secrèt[e]nt une sorte de vérité [...] : le dénuement à l'état pur » (p. 187). À travers le récit de sa mendicité, Genet regagne cet état de dénuement. Et autrefois « mendiant coupé du monde pratique par la honte » (p. 146-147), Genet s'y rallie, à ce monde, par l'exposition des détails les plus honteux de son passé.

Dans *Est-il je ?*, Ph. Gasparini observe qu'une des stratégies visant à désarmer la méfiance du lecteur consiste, pour l'autobiographe, à donner une image négative de lui-même. En effet,

31 D'autant plus que les décennies 1940 et 1950 sont marquées par une politique de renforcement de l'ordre moral qui passe par la répression des outrages aux bonnes mœurs. Deux lois affecteront directement le monde du livre : le décret-loi du 29 juillet 1939, dit « Code de la famille », qui supprime le régime d'exception dont bénéficiait le livre dans la correction des délits d'outrage aux bonnes mœurs depuis 1882 (sur le sujet voir Anne Urbain, *Le contrôle et la répression de la littérature licencieuse dans la France de l'entre-deux-guerres*, dans : *Les censures dans le monde : XIX^e- XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 99-108) ; la loi du 16 juillet 1949 qui interdit toute publication destinée à un jeune public présentant « sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous les actes qualifiés de crimes ou délits de nature à démoraliser l'enfance et la jeunesse ». Ces deux lois contribuent à la recrudescence, dans les années 1950, de poursuites contre les écrits jugés immoraux ou pornographiques. Ainsi, en 1952, Genet sera condamné pour « délit d'outrage aux bonnes mœurs » pour avoir publié *Querelle de Brest* et *Galère* (voir Martine Poulain, « La censure », in Pascal Fouché (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Paris, Electre-Éditions du Cercle de la Librairie, p. 554-593).

l'écriture du moi [...] partage avec l'art oratoire la nécessité de faire croire à la sincérité de l'énonciation. Et le jugement porté sur l'authenticité du témoignage autobiographique va être déterminé par l'opinion du lecteur sur le "caractère moral" de l'auteur, sur son *èthos*. Lequel auteur, pour "inspirer la confiance", jouera sciemment sur la sensibilité de ses lecteurs, leur *pathos*³².

En insistant sur l'état d'abjection dans lequel il se trouve en 1932, Genet se met dans une position de vulnérabilité par laquelle il peut inspirer confiance au lecteur. Ce dévoilement participe ainsi, sinon d'un authentique effort de sincérité, du moins d'un effort pour convaincre de sa sincérité.

Procédant à une véritable mise à nu, l'écriture genétienne lève ainsi le voile sur ce qui aurait *normalement* tendance à déclencher une certaine pudeur, enclencher ce mouvement de retenue propre à la honte. Elle se déploie au fond comme une sorte de dialectique, à travers laquelle les normes du narrateur semblent s'opposer à celles du lecteur. En effet, alors que ce dernier représente, selon Michael Sheringham, « un monde de repères moraux, psychologiques et métaphysiques fixes³³ », le narrateur, lui, bouleverse cet ordre moral en dévoilant un monde interdit : « Policiers et criminels sont l'émanation la plus virile de ce monde. On jette sur elle un voile. Elle est vos parties honteuses, qu'avec vous cependant je nomme parties nobles » (p. 220). Mais ce dévoilement impudique, voire obscène – tant par le fait qu'il attente à la pudeur du lecteur que parce qu'il en expose les parties les plus intimes³⁴ – ne se contente pas de la crudité des détails qu'il révèle. Il opère en plus un renversement axiologique, les « parties honteuses » devenant, sous la plume de Genet, des « parties nobles ». Le dévoilement marque donc le moment d'une opération quasi-alchimique, par laquelle le pouvoir nocif de la honte est désamorcé au profit de son potentiel esthétique : « déchiré le voile de la pudeur, montrées les parties honteuses, je connais, le feu aux joues, le besoin de me cacher ou de mourir, mais je crois qu'en affrontant ces pénibles malaises et m'y maintenant, je serai par l'impudeur mis au fait d'étranges beautés » (p. 184). Le maintien dans la honte et l'exercice d'une certaine impudeur fournissent une voie d'accès à la beauté. En exposant tous les objets ou aspects honteux qui définissent sa période de mendicité, Genet en cherche, en montre le lustre, de sorte que le tube de vaseline, « misérable objet sale, dont la destination paraissait au monde [...] des plus viles » devient pour le narrateur « extrêmement

32 Ph. Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 245.

33 « The reader supposedly represents a world of fixed moral, psychological, and metaphysical bearings of which he or she is the zealous custodian », Michael Sheringham, *French Autobiography : devices and desires : Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 146 [ma traduction].

34 Il faut aussi entendre ici, par métonymie, les pratiques sexuelles. Les « parties honteuses » désignaient autrefois les parties génitales. Il y a sans doute là une manière provocatrice de dénoncer l'hypocrisie d'une société qui se dissimule à elle-même ses traits les plus caractéristiques.

précieux » (p. 21) ; que les poux lui causent « à la fois honte et gloire » (p. 28) ; que la lèpre permet qu'en « entrant davantage dans l'abjection, l'orgueil [soit] plus fort ». Le dévoilement est ainsi l'occasion d'une transvaluation. Genet atténue la laideur morale de ses souvenirs, et en les rendant plus beaux, il transforme la honte en orgueil, ou, comme l'écrit Marie-Claude Hubert, il « transmu[e] les déchets de [sa] souffrance en bijoux »³⁵. Cette transvaluation confère au récit une dimension quasi spectaculaire, nous donnant l'impression que, plutôt qu'un voile, c'est un rideau qui se lève sur « les fastes de l'abjection » (p. 20). Or, entre la mise à nu et la mise en scène, le signe et la simulation, il semble n'y avoir qu'un pas.

La honte comme parure

Comme nous l'avons suggéré plus haut, ce processus de transvaluation semble difficilement compatible avec une logique de transparence. Genet énonce clairement dans *Journal* qu'il a pour projet de « réhabiliter cette époque en l'écrivant avec les noms des choses les plus nobles » (p. 65), « d'embellir [s]es aventures révolues, c'est-à-dire d'obtenir d'elle la beauté, découvrir en elle ce qui aujourd'hui suscitera le chant, seule preuve de cette beauté » (p. 230). Or, en rebaptisant et en anoblissant du même coup son passé, l'auteur le dénature. Son « style suave », comme le qualifie Pierre-Marie Héron, trahit un effort d'atténuation, voire de dissimulation de la honte : « Genet poète “refus[e] à l'émotion le droit de [l]e commander” (p. 147), mais il mêle à l'expression de toutes ses émotions une vigilance lucide et une pudeur qui leur donnent cet aspect d'élan retenu, d'aménité inquiétante, de malice terrible, que l'on peut appeler suavité³⁶ ». Cette suavité signifierait-elle le retour sous une autre forme de la pudeur ? Le recours aux métaphores ainsi qu'à différents procédés d'euphémisation vient voiler la réalité à laquelle Genet souhaite pourtant confronter son lecteur. Ainsi, lorsqu'il associe les bagnards à des fleurs, l'auteur suggère lui-même que la métaphore vient *couvrir* l'entité qu'elle désigne : « je les voulus nommer de noms charmants, désigner leurs crimes avec, par pudeur, la plus subtile métaphore (*sous le voile de quoi* je n'eusse ignoré la somptueuse musculature du meurtrier, la violence de son sexe) » (p. 11, je souligne). L'image du voile est ainsi employée pour évoquer deux mouvements antagoniques : la pudeur et le travail d'écriture, soit d'un côté la retenue, et de l'autre le dévoilement. L'ambiguïté de cette image reflète au fond l'ambiguïté du projet genétien : dévoiler la honte par l'écriture ne peut se faire sans qu'un autre voile se tisse.

La métaphore du tissu réapparaît au moment où Genet explique la façon dont tout criminel doit se constituer un orgueil à partir de sa honte :

35 Marie-Claude Hubert, *L'esthétique de Genet*. Paris, SEDES, 1996, p. 10.

36 Pierre-Marie Héron, *Journal du voleur de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 2004, p. 112.

S'il a du cœur [...] le coupable décide d'être celui que le crime a fait de lui. Trouver une justification lui est facile, sinon, comment vivrait-il ? Il la tire de son orgueil [...] Il s'enferme dans sa honte par l'orgueil, mot qui désigne la manifestation de la plus audacieuse liberté. À l'intérieur de sa honte, dans sa propre bave, il s'enveloppe, il tisse une soie qui est son orgueil. Ce vêtement n'est pas naturel. Le coupable l'a tissé pour se protéger, et pourpre pour s'embellir. Pas d'orgueil sans culpabilité. (p. 276)

Loin d'être anodine, cette métaphore filée marque un moment de métadiscursivité évident, à travers lequel Genet explique son travail d'écriture. Au fond, il nous indique que le texte, mot dont l'étymologie latine, *textum*, renvoie comme on le sait au verbe *texere* qui signifie « tisser », fonctionne pour lui comme une sorte de vêtement, qui permet de recouvrir l'état de dénuement que marque la honte. Il est évident que Genet joue ici sur l'homophonie des mots *soie* et *soi* – car si ce dernier n'apparaît pas, il est inclus dans le terme *orgueil*. À travers ce passage, le texte est assimilé à un nouveau *soi*, certes artificiel, mais qui permet finalement à Genet d'habiter la honte, en s'en faisant un habit. Dans quelle mesure, en nous suggérant qu'au lieu de fonctionner comme un processus de dévoilement, l'écriture genétienne représente surtout une opération cosmétique³⁷, ce passage constitue-t-il au fond une sorte de désaveu autobiographique ?

Au fond, le *soi honteux* représente chez Genet une matière première, ou « matière prétexte » (p. 133), que l'écrivain transforme en *soie*, c'est-à-dire en texte, et même en « œuvre d'art » (p. 233). L'imagination joue un rôle crucial dans ce processus de transformation : « [...] c'est l'imagination amoureuse des fastes royaux, du gamin abandonné, qui me permet de dorer ma honte, de la ciseler, d'en faire un travail d'orfèvrerie dans le sens habituel de ce mot, jusqu'à ce que, par l'usage peut-être et l'usure des mots la voilant, s'en dégageât l'humilité » (p. 100). Là où l'on pourrait s'attendre à ce que le travail minutieux de celui qui s'écrit soit celui de la mémoire, Genet nous apprend que l'imagination est en réalité au centre de tous ses efforts. Car c'est seulement en embellissant son passé, en y mêlant le fantasme d'un destin royal contrarié, qu'il devient possible pour Genet de montrer l'humiliation, et de l'accepter – d'où l'humilité.

La sincérité sans limite – ou plutôt, l'impudeur – dont fait preuve le narrateur semble compromise par ce travail d'orfèvrerie de la honte. En effet, comme le note Ph. Gasparini, le projet d'embellir son passé honteux aboutit chez Genet à une contradiction : « En donnant au mal l'onction du beau, [Genet] transforme la faute en fête du langage. Convié à cette fête, le lecteur applaudit au coup de force spectaculaire et jouit de sa propre complicité. Mais, simultanément, le scandale de l'aveu mine la fiabilité de l'auteur, met à mal son *ethos*, risque de le disqualifier en tant

37 Ou une sorte de travestissement. Voir à ce sujet Marie Redonnet, *Jean Genet, le poète travesti: portrait d'une œuvre*, Paris, Grasset, 2000.

qu'interlocuteur³⁸ ». La tension entre révélation et réhabilitation, entre impudeur et dissimulation, semble ainsi contribuer à amenuiser le caractère autobiographique du texte, parce qu'il nuit à la « fiabilité » de l'auteur. Au fond, par son usage poétique de la honte et de ses objets, Genet semble rompre avec le modèle rousseauien de l'autobiographie, qui consiste à « rendre son âme transparente aux lecteurs », et dont la honte garantirait l'authenticité. Au contraire, chez Genet, la honte est un signe d'ambiguïté : elle est à la fois, poussée à l'extrême, la preuve d'un dévoilement impudique, et, atténuée et embellie, le lieu d'une fantasmagorie.

L'écriture de la honte, réconciliation avec un simulacre d'origine

La raison d'une telle ambiguïté tient évidemment à la nature-même de la honte. Blessure narcissique, la honte affecte le rapport d'un sujet à lui-même et aboutit à une sorte de dédoublement de soi³⁹. Ainsi, pour Elizabeth Harkot de la Taille, elle représente une rupture entre un sujet et l'image qu'il s'est faite de lui-même :

Outre la fracture au niveau du pouvoir, la honte présuppose une action réflexive, un dédoublement du sujet qui se juge négativement et censure l'image établie. Pour qu'un sujet s'examine et se juge, il est nécessaire qu'il s'examine à partir de la position d'un destinataire juge. Cette situation suggère une confrontation non seulement entre deux rôles actanciels, mais entre deux *simulacres* du sujet "sentant" : l'un, son simulacre existentiel de départ, celui dans lequel il s'imagine en conjonction avec une image personnelle déterminée ; l'autre le simulacre à partir duquel il se juge non-conjoint avec cette image, reconnu donc, par le groupe, d'un côté, comme *autre* vis-à-vis de ce qui est représenté par la "bonne image", et, par lui-même, d'un autre côté, comme n'étant pas celui qu'il s'imaginait être⁴⁰.

Le moment de cette fracture apparaît clairement dans *Journal du voleur*. Genet y évoque en effet la souffrance qu'il éprouve lorsqu'il est envoyé à la Colonie de Mettray : « Cruellement j'éprouvais la honte d'être tondu, vêtu d'un costume infâme, d'être consigné dans cet endroit vil ». Afin de survivre à cette honte, le jeune Genet élabore une stratégie : « à chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondrai oui ». Cette discipline fait naître en lui le « besoin de devenir ce qu'on [l]'avait accusé d'être ». C'est ainsi que Genet embrasse ce simulacre extérieur, c'est-à-dire l'image que le groupe dont il fait partie lui renvoie de lui-même : « je me reconnaissais le lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi. [...] Je devins abject » (p. 198).

38 Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 262.

39 C'est notamment la thèse de Leon Würmser. Voir *The Mask of Shame*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981.

40 Elizabeth Harkot de la Taille, *Bref Examen sémiotique de la honte*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 32.

Journal du voleur obéit à la même stratégie : il permet à son auteur de se « glorifier de [s]on destin de voleur et de le vouloir » (p. 277), compensant ainsi « la honte du métier de voleur » (p. 128). Par l'écriture, Genet s'approprie un simulacre extérieur qui le condamne à une vie criminelle. Dans son *Saint Genet*, Sartre explique d'ailleurs que « Genet est un enfant que l'on a convaincu d'être, au profond de lui-même, un Autre que soi⁴¹ », un enfant qui a intériorisé la sentence des adultes. Puisqu'on le dit voleur, Genet sera voleur. C'est donc à partir de ce simulacre extérieur que l'auteur se tisse une identité – processus de personnalisation dont le titre, qui constitue, comme l'écrit Ph. Lejeune, une sorte de « baptême second⁴² », marque l'aboutissement.

Mais ce baptême second est aussi l'occasion d'une réconciliation avec un simulacre existentiel originel, en ce sens qu'il permet à Genet de renouer avec le destin grandiose qu'il s'était imaginé enfant :

Cette précipitation presque joyeuse vers les situations les plus humiliées tire peut-être encore son besoin de mon imagination d'enfant, qui m'inventait, afin que j'y promène la personne menue et hautaine d'un petit garçon abandonné, des châteaux, des parcs peuplés de gardes plus que de statues, des robes de mariées, des deuils, des noces, et plus tard, mais à peine plus tard, quand ces rêveries furent contrariés à l'extrême, jusqu'à l'épuisement dans une vie misérable, par les pénitenciers, par les prisons, par les vols, les insultes, la prostitution, tout naturellement ces ornements (et le langage rare s'y attachant) qui paraient mes habitudes mentales, les objets de mon désir j'en parai ma réelle condition d'homme mais d'abord d'enfant trop humilié que ma connaissance des prisons comblera. » (p. 97-98)

Transformer la honte en ornement, c'est donc pour Genet renouer avec l'enfant et son simulacre d'origine qui le plaçait au centre d'une vie fastueuse. C'est retrouver l'imagination qui lui permettait, enfant, de revisiter sa condition de « petit garçon abandonné », et qui lui permet, adulte, de revisiter sa condition de voleur.

Ainsi, s'il reflète l'assimilation par Genet d'un « regard jugeant », *Journal du voleur* est aussi une manière pour l'auteur de recouvrer son regard et son imagination d'enfant et de redevenir par là la personne qu'il s'imaginait être. À la source de ce qui semble être à première vue le miroir d'une aliénation ou le produit d'un travail de réinvention, réside en fait le besoin de retrouver un premier soi, celui de cet enfant animé par le fantasme d'une vie plus noble. La thématique de la honte et sa

41 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 47.

42 D'après Ph. Lejeune, l'acquisition du nom propre « échappe à la mémoire et à l'autobiographie » et l'écriture autobiographique « ne peut raconter que ces baptêmes seconds et inverses que sont pour un enfant les accusations qui le figent dans un rôle à travers un qualificatif : “voleur” pour Genet [...] ». Voir Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 34.

transformation en valeur positive marque donc la réunion de deux simulacres : voleur et rêveur ne forment plus qu'une seule image, celle que le texte nous renvoie.

Si elle lève le voile sur un certain nombre de faits et d'objets honteux, l'écriture autobiographique chez Genet ne s'opère pas pour autant sur le mode de la transparence. Elle donne à voir un *soi* qui se trouve non pas derrière mais *dans* le texte, un soi brisé par la honte, que le texte est venu ressouder et transformer en *soie*. Loin d'introduire une ombre au récit, la thématization de la honte dans *Journal du voleur* marque au contraire une réconciliation de l'auteur avec lui-même : en transformant la honte en parure, l'auteur retisse le lien entre son identité imaginaire et son identité réelle. Ce faisant, il neutralise la honte et son pouvoir scissionnaire.

Au terme de cette étude, j'espère avoir plus largement montré que l'idéal de transparence hérité des *Confessions* repose en fait sur deux illusions : d'une part, l'illusion de référentialité, qui conçoit le texte comme la copie d'une réalité préexistante ; d'autre part, l'illusion de la mêmeté, qui considère l'identité comme une donnée indivisible et figée dans le temps. Ce sont ces deux illusions qui, sous la forme d'un seul idéal, hantent, sinon l'autobiographie, du moins sa réception.

Pour citer cet article : Chloé Vettier, « Honte et transparence : écrire sa honte, de Rousseau à Genet », *SELF XX-XXI*, Journée de jeunes chercheurs « Ombres et transparences » (Solenne Montier dir.), 10 novembre 2018, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ombres-et-transparences/les-leurres-de-la-transparence-introduction/resistances-au-devoilement-autobiographique-1>