Les amours d'Hitler et de Jeanne d'Arc : les représentations sexualisées de la France et de l'Allemagne dans *Pompes Funèbres* de Jean Genet

Hitler and Joan of Arc in Love: Sexualized Representations of France and Germany in Jean Genet's Pompes Funèbres

Jean-Christophe Corrado

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6462>

DOI : 10.4000/itineraires.6462

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Jean-Christophe Corrado, « Les amours d'Hitler et de Jeanne d'Arc : les représentations sexualisées de la France et de l'Allemagne dans *Pompes Funèbres* de Jean Genet », *Itinéraires* [En ligne], 2019-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 11 décembre 2019, consulté le 15 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6462> ; DOI : 10.4000/itineraires.6462

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les amours d'Hitler et de Jeanne d'Arc : les représentations sexualisées de la France et de l'Allemagne dans *Pompes Funèbres* de Jean Genet

Hitler and Joan of Arc in Love: Sexualized Representations of France and Germany in Jean Genet's Pompes Funèbres

Jean-Christophe Corrado

- 1 Kate Millett commençait son désormais classique *Sexual Politics* par le constat que « le sexe a une dimension politique qui est souvent négligée¹ » (Millet 1970 : xi), la sexualité, écrit Sedgwick, « fonctionne comme un signifiant des relations de pouvoir² » (Kosofsky Sedgwick 1985 : 7). Voilà qui est aujourd'hui une évidence critique, après les travaux de Millett, Sedgwick, Butler (1990), ou Connell (2005), mais l'était peut-être moins au temps où Genet écrivait son cycle autobiographique. Jean Genet semble pourtant avoir eu une conscience particulièrement aiguë des intrications entre la sexualité et le politique, lui qui, dans *Pompes funèbres*, roman de l'Occupation et de la Libération, montre les relations entre la France et l'Allemagne comme éminemment sexualisées.
- 2 C'est cette relation entre États en guerre que nous nous proposons d'étudier ici, en montrant de quelle manière celle-ci est modalisée par des images genrées et un imaginaire de la domination sexuelle symbolisant, mais aussi, parfois, complexifiant les relations de domination entre nation occupante et nation occupée.
- 3 Dans l'article « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », Sartre (1949 : 58) remarquait que les auteurs de la collaboration – Châteaubriant, Drieu, Brasillach – ont pensé la relation entre la France et l'Allemagne comme une « union sexuelle où la France joue le rôle de la femme³ ». Genet va reprendre cette image que la politique viriliste du Troisième Reich permettait aisément de mettre en place⁴, mais, partant de ce point, nous

essaierons de montrer comment Genet sape le fondement de cette mythologie nationale de la masculinité et, ce faisant, dépasse le simple jeu de la domination auquel les images sexualisées vont permettre de substituer le motif du couple.

Virilisation et jeux de pouvoir : le mâle et le nazi

- 4 Lorsque l'on commence à interroger la fabrique de la virilité dans *Pompes funèbres*, c'est bien sûr la figure du soldat allemand qui s'impose en premier, notamment (mais pas uniquement), en la personne d'Erik. Le soldat allemand est présenté comme un surmâle⁵, selon une association bien connue entre la constitution de la virilité et l'institution militaire. L'un des éléments les plus notables de cette virilisation du soldat allemand peut se trouver dans l'insistance sur les muscles du soldat, et c'est peut-être moins parce qu'elle est redondante et stéréotypée que parce qu'elle est dite selon un mode érotique et admiratif⁶. Ce que Stéphane Audoin-Rouzeau (2011) a appelé le « mythe militaro-viril⁷ » est un dérivé de l'association entre la force, la violence, et la masculinité. Erik tient le rôle actif dans le couple qu'il forme avec le Français Riton, et sa virilité repose en grande partie sur le fait qu'il soit un métonyme de l'Allemagne elle-même. On trouvera par exemple : « Erik plaça sa main gauche – celle qui tenait ses gants – sur l'épaule de Riton qui se sentit plier sous le poids de l'Allemagne » (PF : 237).
- 5 Les gants font partie de l'uniforme et renvoient à la fonction militaire. Erik est secondé par la force symbolique de sa nation, il se trouve avec l'Allemagne dans une relation synecdochique. Au moment de la libération de Paris, lorsque Riton, qui est milicien, se cache sous les toits avec ce qui reste d'une section allemande, en tâtonnant dans l'obscurité, il trouve le corps d'Erik, et l'on lit alors ceci : « Dans son bras, dans son épaule, dans tout son corps, il reçut une décharge en reconnaissant sous ses doigts les insignes allemands » (PF : 171).
- 6 Ce sont donc les « insignes allemands⁸ » qui provoquent le trouble érotique. Genet écrit ensuite que Riton « était la proie des insignes » (*ibid.*), et l'on retrouve ici cette idée d'un Riton qui vit l'érotisme comme quelque chose qui le terrasse, le ressenti de son désir le place du côté d'un affaiblissement, et l'on peut penser à ce que Barthes (1977 : 20), parmi bien d'autres d'ailleurs, a pu dire du caractère dévirilisant du trouble amoureux : « Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. »
- 7 On peut noter que si la nationalité d'Erik est au cœur du trouble érotique de Riton, l'inverse est également vrai. Lorsque Riton boit, Erik lui arrache le bidon des mains :

Les beaux yeux étonnés de l'enfant [Riton] se posèrent sur les siens. Erik murmura en riant doucement [...] : – Je suis Allemand. [...] Erik tendit son doigt vers lui : – Toi Français... et il rit un peu plus fort. Et je m'explique la polygamie quand je sais combien vite s'épuisent les charmes d'un garçon-fille et combien sont plus lents à disparaître les charmes d'un garçon-mâle. Erik voulait paraître blaguer cette prétention, mais qu'elle fût déjà énoncée, fût-ce d'un ton ironique, indiquait assez qu'elle était au fond de ses rapports avec Riton. (PF : 278)

Le fait qu'Erik soit allemand lui donne une préséance sur le Français Riton, et cette préséance est étonnamment rapprochée de la relation entre les « garçons-filles » et les « garçons-mâles », comme si l'autorité brutale d'Erik était une marque, un exemple, de ces « charmes » des « garçons-mâles » qui les font séduire durablement les « garçons-filles ». Lorsque Genet nous dit que « cette prétention » est « au fond d[es] rapports [d'Erik] avec Riton », cela renvoie logiquement à la position de domination qu'Erik

pense pouvoir occuper du fait de sa nationalité – c'est cette prétention qui est ici « énoncée » –, mais puisque la remarque parenthétique de Genet sur les distinctions de genre au sein du même sexe doit être illustrée par l'épisode qui est raconté, on peut avoir l'impression que la « prétention » d'Erik renverrait aussi aux propos du narrateur, et donc la « prétention » d'Erik ne consisterait pas seulement à être un Allemand devant un Français, c'est-à-dire, malgré la Libération qui commence, un occupant devant un occupé, mais aussi un « garçon-mâle » devant un « garçon-fille ». L'opposition de genre et l'opposition des nations se superposent et se confondent.

- 8 On voit déjà s'esquisser l'un des éléments que nous souhaitons mettre ici en évidence : la virilisation de l'Allemand suppose en contrepartie une dévirilisation du Français, de sorte que le genre, nous le verrons au fur et à mesure, sera surtout une catégorie relationnelle⁹, ce qui ne doit pas simplement être entendu au sens de catégorie différentielle (le masculin se posant par rapport au féminin) mais au sens où s'établit une mise en relation. Le genre sert moins à mettre en place un ensemble de propriétés qu'à exprimer un rapport à l'autre modalisé par le désir et la volonté d'affirmer une autorité. Le couple formé par Erik et Riton nous en donne les exemples les plus révélateurs, notamment en ce que Genet rend par la graphie le parler d'Erik et son accent, lequel déforme le nom de Riton en « Ritône » (parfois orthographié « Ritôgne ») :

Kome Schlafen Ritône. (PF : 134)

Achtung, attentionne Ritôgne ! (PF : 65)

Kome mein Ritône. (PF : 139)

La graphie « Ritône » apparaît bien comme une féminisation du nom Riton, par l'ajout du *e* désinentiel, marqueur morphosyntaxique du féminin. À chaque fois, c'est Erik qui parle, de sorte que la féminisation de Riton semble relever d'un principe relationnel : c'est par rapport à Erik que Riton se féminise. De la même manière, lorsque Riton aperçoit Erik dans les rues de Paris, Genet écrit : « La beauté de cette apparition affola Riton » (PF : 88). Chez Genet, « affoler », et c'est là un de ses jeux de mots les plus fréquents, c'est rendre « folle » : l'affolement genétien désigne toujours un trouble érotique qui pousse le personnage du côté de l'homosexualité et corrélativement du côté du féminin¹⁰. Cet effet produit par Erik sur Riton, c'était déjà dans *Journal du voleur* celui de l'Allemagne sur la France : les Allemands sont « chargés d'un magnétisme qui nous [c'est-à-dire les Français] affolera longtemps » (Genet 1949 : 200). On voit en cela que la relation entre Erik et Riton est celle que Genet voulait décrire entre l'Allemagne et la France¹¹.

- 9 L'un des passages dans lequel on observe le plus clairement les éléments que nous avons notés – la relation masculin-féminin apposée à la relation soldat allemand-milicien français – peut être trouvé dans la scène du viol de Riton. Alors que Riton se cache sous les toits avec « les sept mâles » que sont les soldats allemands (PF : 283¹²), il est violé par l'un d'entre eux devant les autres. Cette scène présente un entrecroisement très serré de la violence sexuelle et des représentations de la nation. Tout d'abord du fait du fonctionnement de la référence : le soldat n'est pas individualisé, il n'a pas de nom, et il est fait référence à ce personnage – ainsi d'ailleurs qu'à ceux qui regardent et qui par leur voyeurisme satisfait prennent une part importante au viol de Riton¹³ – par des anaphores nominales qui renvoient presque toujours soit à sa nationalité (il est appelé « l'Allemand » – deux fois – ou « le Frisé », « le Fritz », « le gars du Nord ») soit à sa fonction de soldat (en quatre pages, il est appelé neuf fois « le soldat » – PF : 286-290), soit encore à une claire posture virile (« le

gars », le « malabar »). Tandis que Riton est « le gosse » (quatre fois), « l'enfant » (deux fois), ou « le môme » (une fois), et alors que les termes infantilissants (et donc dévirilisants¹⁴) dominant très largement, on ne trouve qu'une fois « le milicien », seule anaphore nominale qui renvoie Riton à une fonction militaire. La dichotomie entre l'hyper-masculin et la dévirilisation recoupe donc l'opposition des nations.

- 10 De manière plus subtile, la scène du viol s'organise selon une sorte de contrepoint entre le récit et une chanson que Riton entend chanter depuis la rue :

[...] par la fenêtre entr'ouverte une voix fêlée [...] monta du pavé et portant jusqu'à l'oreille de Riton terrassé par le Frisé, cette chanson dont l'air lui parut radieux :

Ils ont brisé mon violon...

Le cul défoncé par le membre du soldat maladroit, Riton mordait le traversin pour ne pas crier. [...] Un court repos, une accalmie dans la fureur du gars [...] permirent au gosse de comprendre la fin du couplet, que la voix fragile reprenait :

Car il avait l'âme française

Sans peur aux échos du vallon

Il fit chanter la Marseillaise (PF : 288-289)

Il s'agit du *Violon brisé*, une chanson patriotique de René de Saint-Prest et L. Christian, sur une musique de Victor Herpin composée en 1885¹⁵. La gravité de la chanson patriotique est mise à mal par l'effet de contrepoint : en faisant se suivre « Ils ont brisé mon violon » et « Le cul défoncé par le membre du soldat », Genet force à un rapprochement qui ferait du violon une image ironiquement lyrique de l'an¹⁶, de sorte que ce dernier devient le lieu de « l'âme française¹⁷ ». Bien sûr, le souvenir de cette chanson est appelé par le mot « violon », qui évoque le viol (« On me viole, quoi » pense Riton quelques lignes plus bas – PF : 289), rapprochement qui avait déjà été fait par Genet dans *Notre-Dame-des-Fleurs*¹⁸. On trouve un peu plus bas dans le même passage :

Le soldat dont Riton sentit sur la nuque la barbe du menton lui donna un coup de rein qui fit geindre le gosse.

... « Il fit chanter la Marseillaise »... (PF : 289)

Là encore, il s'établit une équivalence entre la chanson et la scène de viol : on a l'impression que le pronom renvoie au soldat, et nous sommes invités à rapprocher les gémissements de Riton de l'hymne national entonné avec orgueil, selon une logique de contrepoints. En même temps qu'il nous montre la prétention à la fierté d'une France qui se libère, Genet met en évidence le peu de fondement de cette fierté. Dans le contexte de la Libération de Paris, ce chant qui part de la rue a pour vocation de célébrer une France qui reprend tardivement le dessus sur l'occupant (les paroles mettent en avant la ténacité du patriote français devant l'ennemi temporairement triomphant), mais dans le contexte d'un jeune français « terrassé par [un] Frisé », la chanson paraît signifier le contraire de ce qu'elle est supposée vouloir dire : une chanson qui devait dire ici l'opiniâtreté des Français devient la consignation de leur défaite et la traduction lyrique de ce que le viol dit de manière plus crue. En conséquence, le viol de Riton dépasse très largement son cas individuel et devient symbolique de l'humiliation de la France, puisqu'il sert à invalider l'expression du patriotisme. Le projet antipatriotique de Genet se trouve encore éclairci lorsqu'on compare les paroles avec le texte original de la chanson, que Genet a quelque peu modifié :

Ils ont brisé mon violon

Parce que j'ai l'âme française

Et que, sans peur, aux échos du vallon

J'ai fait chanter la Marseillaise !

Chez Genet, c'est le violon et non le locuteur qui a « l'âme française » et qui fait « chanter la Marseillaise » : dans le texte original, le patriote continuera son chant quoi qu'il advienne, avec ou sans violon, mais dans le texte de Genet, une fois le violon brisé, l'hymne national est condamné à se taire.

Portrait d'Hitler en vieille tante

- 11 Si le soldat allemand apparaît d'abord comme un « mâle », au cœur du dispositif de virilisation nazi se trouve Hitler, que Genet dit châtré¹⁹ et homosexuel passif, et la dévirilisation du personnage provient moins de cette homosexualité que du fait que celle-ci soit dite en termes féminisants, puisque Genet décrit Hitler comme « une vieille tante, [...] une “folle” » (PF : 161). La féminisation du dictateur allemand tend à invalider ou tout du moins à problématiser la virilisation des soldats du Reich²⁰, car ces derniers sont montrés comme une projection du féminin Hitler par hommes virils interposés :

Petit homme chétif et ridicule, j'émettais sur le monde une puissance extraite de la beauté pure et claire des athlètes et des voyous. Car rien d'autre que la beauté a pu susciter un tel mouvement d'amour que celui qui pendant sept ans fit mourir d'amour tous les jours des êtres jeunes, forts et féroces. [...] Dans le secret de ma nuit, j'endossais – mot exact si l'on songe aux hommages offerts à mon dos – la beauté [...] de tous les gars du Reich : les matelos [sic] au ruban de fillette, les tankistes, les artilleurs, les as de la Luftwaffe et cette beauté que mon amour avait captée, mes mains, mon pauvre visage ridicule et bouffi, ma voix rauque et pleine de foutre, le [sic] retransmettaient aux armées les plus belles du monde, et sous une telle charge, sortie d'eux-mêmes à eux-mêmes retournée, ces gars ne pouvant qu'aller mourir, ivres d'eux-mêmes et de moi. (PF : 155-156)

Sartre (1952 : 99) avait déjà vu que chez Genet l'amour se présentait souvent comme « un cérémonial magique par quoi l'amant vole à l'aimé son être pour se l'incorporer ». On a ici quelque chose d'assez similaire : l'armée allemande serait nourrie par un modèle homoérotique, par une beauté virile « sortie [des soldats] à eux-mêmes retournée », avec, entretemps, un passage par Hitler. Ici, la beauté et la virilité sont peu discernables l'une de l'autre : si Hitler n'est pas beau c'est en tant qu'il est « petit » et « chétif », donc en tant qu'il n'est pas doué de force virile. Hitler se pare de la beauté virile des Allemands (et notamment de ses amants, puisque ce détournement de virilité s'effectue par les « hommages offerts à [son] dos ») avant de leur servir à son tour de modèle viril, mais selon une virilité qui ne vient pas de lui. Si l'on passe outre cette surprenante réification de la beauté virile qui en fait une sorte d'objet susceptible de passer de main en main, on comprend que la virilité devient un jeu de masques et d'imitation : Hitler incarne aux yeux de ses troupes un modèle viriliste qu'il ne parvient à incarner qu'au travers des soldats qui doivent être mus par cet idéal qu'il représente ; au travers d'eux soit parce qu'il imite leurs attitudes soit parce que la puissance de l'armée allemande modifie la représentation que l'on se fait de son chef, et l'incline vers la force virile. La beauté virile est donc une sorte de rayonnement autour d'un centre vide : la virilité de l'armée procède de la virilité du chef qui procède de la virilité de l'armée, de sorte que le centre est encore la périphérie. Le fait que l'hyper-virilité de l'Allemagne dissimule un personnage châtré au cœur de son mécanisme montre que la masculinité est une apparence extérieure, et ce phénomène peut être pensé à l'aide de la notion de performativité telle que la définit Butler²¹, mais déplacée de l'échelle de la constitution de l'individu à celle de la représentation et de l'autoreprésentation de la

nation. Cela est d'autant plus clair qu'Hitler est montré comme incarnation de l'Allemagne, alors même que sa féminisation jure avec les descriptions de soldats tout de muscles et d'uniformes : « Hitler périra embrasé s'il s'est identifié à l'Allemagne ainsi que le reconnaissent ses ennemis » (PF : 185).

- 12 S'ensuit un surprenant retournement de la dichotomie de l'Allemand hyper-virilisé et du Français féminisé que nous avons observée jusque-là. Hitler fait venir à lui des jeunes hommes dont il veut jouir, et c'est le sort que connaît le Français Paulo. La scène érotique entre Paulo et Hitler inverse le travail du genre dans le couple d'Erik et Riton, puisque c'est Paulo qui va occuper le rôle « actif ». À cet égard, on notera que Genet joue à suggérer la lecture inverse qu'il va ensuite nous obliger à corriger²². La scène érotique est éminemment politisée puisque Paulo pense sodomiser Hitler *pour* la France ou en tout cas en tant que Français : durant l'acte, il pense : « Tiens mon chéri [...] Du petit Français²³ » (PF : 165), ou encore : « Çui-là, c'est la France qui te le met » (*ibid.*). Quant à Hitler, une fois l'acte achevé :

Il craignit qu'un Français n'éprouvât sur lui-même un plaisir égoïste et méchant de possession, par un glissement très habile et par un refus des muscles du sphincter à retenir la bite, il se dégagea de Paulo, que d'une main ferme, irrésistible encore, il retourna sur le dos [...] ²⁴. (*ibid.*)

Si la scène invalide en grande partie la virilisation allemande, elle n'est pourtant pas suffisante pour apaiser la masculinité écornée des Français : la virilisation de Paulo apparaît tout aussi illusoire, puisqu'elle se constitue dans un moment où sa soumission et son impuissance réelles décrédibilisent la position de force qu'aurait pu lui conférer la posture virile. Actif ou non, Paulo n'a pas le choix, et les mentions de sa peur ponctuent le passage²⁵. Ce qui ressort de ce passage, c'est donc moins un rééquilibrage de la virilité des nations qu'une viduité du mythe du masculin que Genet montre s'inscrivant au cœur de la mythologie nationale²⁶.

Le couple franco-allemand

- 13 L'étude de ce passage montre que si Genet représente souvent une France féminine et une Allemagne virile, ces dispositions genrées sont susceptibles de s'intervertir. Ce qui apparaît, c'est alors moins l'association fixe d'un pays à un genre que l'emploi du genre comme catégorie relationnelle permettant de rapprocher les pays. Le féminin et le masculin servent moins à qualifier les nations qu'à les relier l'une à l'autre dans un couple stéréotypé : l'Allemagne n'est masculine qu'en tant que sa masculinité appelle un partenaire féminin par rapport auquel elle sera masculine et qui sera la France (et vice-versa). Il s'agit pour Genet de faire entrer le couple franco-allemand dans notre représentation naturalisée de la relation amoureuse hétérosexuelle. Le couple de la France et de l'Allemagne, incarné par Erik et Riton ou par Hitler et Paulo, c'est d'abord, de manière aussi paradoxale que scandaleuse, un couple amoureux. Si la dimension amoureuse est très claire dans la relation entre Erik et Riton, il faut noter qu'elle n'est pas absente de la scène érotique entre Hitler et Paulo. On pourrait être tenté de ne voir dans cette scène qu'un jeu de pouvoir fait de retournements successifs : l'Allemand force le Français, mais le Français, tout en étant forcé, occupe ironiquement et vainement une position qui devrait être celle de la domination²⁷. Mais c'est aussi une image de l'Allemagne nazie et de la France faisant l'amour. Certes, il s'agit d'abord d'un viol (Paulo n'a pas le choix), mais ce qui est intéressant c'est que Genet choisit de ne pas présenter la scène uniquement sous cet aspect, au contraire, l'auteur nous fait passer

d'une scène de viol à une scène d'amour. Là où l'on attendrait de la brutalité, Genet met en avant ce qui relève du sentimental, de la tendresse, voire du souci de l'autre :

Cette sévérité du regard correspondait à une vision intérieure, à une préoccupation amoureuse [...]. (PF : 156)

Ses yeux ne quittaient pas mes yeux devenus tendres. (PF : 158)

[...] il [Paulo] se demanda si une attitude trop rigide ne blesserait pas le maître du monde. [...] Un peu de confiance le fit fondre et à la caresse de ma main sur ses cheveux, il répondit par une autre aussi douce sur l'épaule [...]. (PF : 159)

[...] il [Paulo] éprouva une peine qui pourrait se traduire par cette réflexion que je fais à sa place : « Qu'est-ce que tu peux faire maintenant sans Lui ? » (PF : 160-161)

Paulo sourit à mon sourire. (PF : 161)

Il faut bien admettre que tous ces passages sembleraient plus à leur place dans le récit ému des amours du narrateur avec Jean Decarnin, son amant mort auquel il dédie le livre. En fait, l'écriture de ce texte, à bien des égards, évoque moins une scène de viol – par exemple le viol de Riton par un soldat – qu'une scène d'amour consenti – par exemple Riton et Erik faisant l'amour à la fin du roman. Lorsqu'on lit que « Paulo fut heureux de donner du bonheur à un tel homme » (PF : 164), nous ne sommes pas très loin de ce que Genet écrit d'Erik et Riton faisant l'amour : « Ce fut le grand bonheur pour l'un et pour l'autre » (PF : 301). On peut d'ailleurs noter que lors de la scène d'union d'Erik et de Riton, on retrouve les marqueurs de la nationalité : non seulement Erik est appelé « l'Allemand » précisément au moment où son acte problématise le plus la relation entre pays en guerre (« L'Allemand le pénétrait » [Riton], – PF : 303) mais encore, durant l'amour, il se met à parler en sa langue, ce qu'il fait finalement fort peu dans l'ensemble du roman (« Einmal », « Ich... » – PF : 301 et 303).

- 14 Si les représentations de la France et de l'Allemagne sont genrées dans *Pompes funèbres*, c'est donc avant tout parce qu'elles sont sexualisées : le genre a pour fonction de permettre une mise en place de représentations sexualisées des rapports entre États. Représenter la France et l'Allemagne faisant l'amour, dans le contexte de l'immédiat après-guerre, c'est saper l'image officielle de la France unanimement résistante²⁸, et ce travail de sape est l'un des plus constants du livre. On le retrouve au cœur d'une des images genrées les plus surprenantes de l'ouvrage, dont le fonctionnement est un peu différent de ce que nous avons observé jusque-là, et sur laquelle nous voudrions finir : le rapprochement entre la figure d'Hitler et celle de Jeanne d'Arc :

Avant la guerre les humoristes caricaturèrent Adolf Hitler sous les traits bouffons d'une Pucelle ayant la moustache d'un pitre de cinéma. « Il entend des voix » disaient les légendes... Les humoristes sentaient-ils qu'Hitler était Jeanne d'Arc. [sic] Cette ressemblance les avait touchés, ils le marquaient. Le point de départ de leurs traits était donc cette similitude profonde, puisqu'ils y avaient songé, d'une façon claire ou confuse, pour faire leurs dessins ou leurs phrases. Je vois dans cette reconnaissance plus un hommage qu'une raillerie. Leur ironie c'était ce rire qu'on s'arrache afin qu'il crève par sa flèche le trouble qui vous ferait pleurer à certains moments de trop profonde émotion. Hitler périra embrasé s'il s'est identifié à l'Allemagne ainsi que le reconnaissent ses ennemis. À la même hauteur que Jeanne sur sa robe de suppliciée, il porte une plaie sanglante. (PF : 184-185)

Or, juste avant, on trouvait :

Il suffit d'un très léger décalage, par les mots le débarrasser de l'ironie, pour que l'humour nous révèle le tragique et la beauté d'un fait ou d'une âme. (PF : 184)

En conséquence, les caricatures d'Hitler en Pucelle d'Orléans, une fois « débarrass[ées] de l'ironie » du caricaturiste, doivent dire quelque chose de juste. L'association porte en fait sur une composante symbolique et une composante interne au récit. Tout d'abord, Jeanne d'Arc et Hitler sont deux incarnations de leur nation, et notamment dans ce que

ces nations ont de guerrier. D'autre part, puisque Genet représente Hitler comme étant châtré, le rapprochement de ces deux figures est soudé par la question du genre, et là encore le genre sert surtout à créer des liaisons symboliques entre nations : Hitler, métonymie de l'Allemagne nazie, est une figure masculine, mais c'est une masculinité troublée par la castration, tandis que Jeanne d'Arc, symbole de la nation française, connaît une féminité contrariée par la virginité et par la fonction militaire. Ces deux figures genrées, toutes deux près de tomber dans le genre opposé, sont présentées comme presque interchangeables. À la différence de ce qu'on a observé jusqu'ici, ces représentations genrées de la France et de l'Allemagne au travers des figures d'Hitler et de Jeanne ne passent plus par l'union érotique, mais par une équivalence symbolique : reste que là encore le genre a pour fonction d'établir un rapprochement. Genet décrit Jeanne d'Arc comme ayant ses règles (PF : 100) afin de resserrer son rapprochement et de mettre sur le même plan le sang menstruel et celui de la castration. Les figures d'Hitler et de Jeanne d'Arc nous montrent donc qu'il n'y a pas une fixité du genre de la nation, mais une correspondance entre les pays, ce qui est peu flatteur pour la France de la Libération. Le couple d'Hitler et de Jeanne permet à Genet non seulement de placer les nations sur un pied d'égalité qui balaye l'histoire de la Résistance, et permet d'actualiser l'un des grands motifs de l'imaginaire genétien : le « couple éternel, du criminel et de la sainte²⁹ », dont le rapprochement problématise non pas seulement le statut criminel de l'Allemagne d'Hitler, mais aussi la position morale avantageuse que prend la France d'après-guerre incarnée par la figure de Jeanne. On aurait pu penser que les images genrées et sexualisées serviraient à mettre en place des oppositions qui distingueraient les deux camps sans perméabilité possible, c'est en fait tout l'inverse : les images genrées ne servent pas à opposer mais à relier, pas à caractériser mais à rapprocher.

* * *

- 15 Lorsqu'il commente le système de pensée du troisième Reich, Foucault a cette formule lapidaire, que Leo Bersani (1995 : 88) – qui a brillamment étudié *Pompes funèbres* – a taxée d'hypocrisie : « Éros absent » (Foucault [1975] 2001 : 1689). On voit qu'il en va autrement dans *Pompes funèbres*, mais si Éros il y a, il n'est pas dans la nature de l'Allemagne nazie, il est dans la relation entre États. Certes, l'idéologie de la domination est tributaire d'un fantasme masculiniste, mais la virilité nationale n'est jamais qu'un principe différentiel qui pose corrélativement la féminité de la nation conquise ou ennemie, de sorte que l'Éros peut prendre la primauté sur le genre et venir en justifier les images : les images genrées sont au service des représentations amoureuses et sexuelles des relations de la France et de l'Allemagne, le genre sert à naturaliser ou à resserrer ces relations entre États souvent présentées sur un mode érotique. S'il y a dans *Pompes funèbres* une politique du genre, c'est parce qu'il y a d'abord une politique du sexe, une politique de l'Éros : littérairement, le genre a moins pour fonction de définir des identités nationales que de poser les bases d'un jeu amoureux qui, en ce qu'il lie la France à l'Allemagne, vient déconstruire le mythe de la France unanimement résistante.

BIBLIOGRAPHIE

- Audoin-Rouzeau, Stéphane, 2011, « Armées et guerres : une brèche du modèle viril ? », dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 3, *La virilité en crise ? Le XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Point, p. 207-229.
- Badinter, Élisabeth, 1992, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob.
- Barthes, Roland, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Bersani, Leo, 1995, *Homos*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Bougon, Patrice, 1996, « Politique, ironie et mythe dans *Pompes funèbres* », *Europe*, n° 808-809, p. 65-77.
- Bourdieu, Pierre, 1998, *La Domination masculine*, Paris, Seuil.
- Butler, Judith, 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Connell, Robert William, [1995] 2005, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- Chapoutot, Johan, 2011, « Virilité fasciste », dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, t. III, *La virilité en crise ? Le XX^e-XXI^e siècle*, p. 285-310.
- Foucault, Michel, [1975] 2001, « Sade, sergent du sexe », *Dits et écrits*, t. 1, 1954-1975, Paris, Gallimard, p. 1686-1690.
- Fredette, Nathalie, 2001, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, Saint-Denis, XYZ, Presses universitaires de Vincennes.
- Genet, Jean, 1949, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.
- Genet, Jean, [1943] 1951, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II.
- Genet, Jean, [1947] 1953, *Pompes funèbres*, *Œuvres complètes*, t. III.
- Genet, Jean, [1947] 1978, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- Genet, Jean, 2002, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Jablonka, Ivan, [2004] 2014, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Point.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, 1985, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- Millett, Kate, 1970, *Sexual Politics*, New York, Doubleday and Company.
- Mosse, George Lachmann, [1996] 1997, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. Michèle Hechter, Paris, Abbeville.
- Rousso, Henry, 1987, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil.
- Rozec, Thomas, 2011, *Le III^e Reich et les homosexuels*, Paris, Hermann.
- Sartre, Jean-Paul, 1949, « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », *Situations, III. Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard, p. 43-51.
- Sartre, Jean-Paul, 1952, *Saint Genet, comédien et martyr*, dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. III.
- Theweleit, Klaus, [1977] 2015, *Fantasmagories*, trad. Christophe Lucchese, Paris, L'Arche.

Vannouvong, Agnès, 2010, *Jean Genet. Les revers du genre*, Dijon, Les Presses du réel.

NOTES

1. « [S]ex has a frequently neglected political aspect » (nous traduisons). Par « sexe », Millett pense moins aux pratiques sexuelles qu'au genre et à la relation de domination des hommes sur les femmes, présentés comme des groupes sociaux, relation de domination que l'on retrouve *a posteriori* dans la sexualité, mais ce n'est pas d'abord à elle que s'intéresse Millett. On voit notamment cela dans le fait que Millett, en établissant la notion de « *sexual politics* », pose qu'il faut préalablement répondre à la question : « Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all? » (23). À cette question, nul doute que la lecture de Genet nous enjoint de répondre par la positive.
2. « [S]exuality functions as a signifier for power relations » (nous traduisons).
3. Sartre ajoute également que « la liaison féodale du collaborateur à son maître a un aspect sexuel » (*ibid.*). Si l'affirmation peut paraître très discutable, il est clair qu'elle vaut au moins, comme on le verra, pour Riton, le milicien de Jean Genet.
4. On rappellera que dans son « Discours aux officiers S.S. sur l'homosexualité », prononcé à Bad Tölz (Bavière) le 18 février 1937, Heinrich Himmler, qui s'attaque au danger que représenterait l'homosexualité pour l'État et la société, distingue des « États d'hommes » – l'Allemagne, bien entendu – et des « États de femmes » – les Pays-Bas, prétend-il, en seraient un exemple. Le discours de Himmler est intégralement reproduit dans l'ouvrage de Thomas Rozec, *Le III^e Reich et les homosexuels* (2011 : 213-231). On se référera aux pages 214 et 215 pour la distinction entre les « États d'hommes » et les « États de femmes ».
5. Nous empruntons bien sûr cette expression au roman d'Alfred Jarry.
6. Genet ([1947] 1978 : 67) : « Il [Erik] cultivait ses muscles naturellement durs. Sa vie devait avoir la forme de son corps, sa complexion intime et délicate. Ses muscles, toutes ces bosses nerveuses et vibrantes, ce sont les sursauts et les bondissements de ses actes. Telle révolte avait la violence non du tressaillement, mais de la forme des muscles du jarret ; cette courbe, ces pleins opulents, sans erreur, l'enjambement d'une ligne sur l'autre, l'enflure d'un mollet de fer dirigée par un jaillissement audacieux des chairs fermes vers le haut. » (Nous utiliserons à présent l'abréviation *PF* pour renvoyer à cette édition.) L'insistance sur la musculature pourrait être lue à la lumière de la mécanisation du corps du soldat nazi, corps qui se fait cuirasse, si l'on en croit Klaus Theweleit ([1977] 2015 : 358) : « L'homme nouveau est un être dont le physique est mécanisé, la psyché éliminée : la cuirasse corporelle l'a pour partie assimilée. »
7. Audoin-Rouzeau (2011) emploie plusieurs fois l'expression de « mythe militaro-viril », notamment p. 211. On aura également à l'esprit les travaux de George L. Mosse (1997 : 56) qui établissent le rôle de la figure militaire dans la constitution de la virilité moderne : « les vertus militaires habitent le stéréotype [de la virilité] qui se créa dans une période de guerre et de révolutions. L'héroïsme, la mort et le sacrifice furent associés à la virilité, sans oublier le sens de la discipline, qui avait poussé les militaires à plaider pour l'introduction de la gymnastique à l'école. »

8. Nous corrigeons ici la coquille qui se trouve dans l'édition « L'imaginaire », où il est écrit « insignes allemandes ». L'erreur était déjà corrigée dans les *Œuvres complètes* (Genet [1947] 1953 : 109).

9. Connell ([1995] 2005 : 68) le notait déjà : « “Masculinity” does not exist except in contrast with “femininity”. » Dans un sens un peu différent, Bourdieu (1998 : 59) parle également du caractère relationnel de la virilité : « La virilité [...] est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin, et d'abord en soi-même. »

10. Puisque, comme le rappelle Connell ([1995] 2005 : 78) : « Oppression positions homosexual masculinities at the bottom of a gender hierarchy among men. Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity, the items ranging from fastidious taste in home decoration to receptive anal pleasure. Hence, from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily associated to femininity », (« Une logique oppressive place les masculinités homosexuelles tout en bas d'une hiérarchie de genre parmi les hommes. Être gay, dans l'idéologie patriarcale, c'est porter sur soi tout ce qui est symboliquement repoussé hors de la masculinité hégémonique, ce qui va du goût méticuleux pour la décoration d'intérieur jusqu'au plaisir sexuel passif. En conséquence, du point de vue de la masculinité hégémonique, le fait d'être gay est aisément associé à la féminité », nous traduisons).

11. La victoire militaire allemande était déjà présentée dans *Notre-Dame-des-Fleurs* comme un rapport sexuel dans lequel la France aurait le rôle passif, traditionnellement considéré comme féminisant : Genet mentionne les « bataillons de guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 posément, sérieusement, les yeux ailleurs, marchant dans la poussière et le soleil » (Genet [1943] 1951 : 51, nous renverrons désormais à cette édition par l'abréviation NDF).

12. « Les sept mâles et le même fatigués par la lutte. » On note que Riton est exclu du décompte des « mâles ».

13. « Leur attention et leur silence faisaient partie de l'action elle-même. Ils la rendaient parfaite en la rendant publique et publiquement consentie » (PF : 286).

14. Élisabeth Badinter (1992 : entre autres p. 57, 73, 149 et 175) montre que la masculinité est négative : le mâle ne doit être ni une femme, ni un enfant, ni un homosexuel. On voit que ce sont précisément les trois écueils auxquels se heurte la virilité troublée des personnages genétiens. Quand il n'est pas directement féminisé, Riton est repoussé hors du champ de la virilité par l'infantilisation, outre, bien sûr, la passivité sexuelle.

15. Nathalie Fredette (2001 : 124) l'attribuait à tort à René de Buxeuil, chansonnier chez qui le jeune Genet a été placé en 1925 avant d'être envoyé à la colonie pénitentiaire de Mettray. Ivan Jablonka reproduit la même erreur ([2004] 2014 : 132). La BNF possède plusieurs enregistrements de cette chanson accompagnés du texte, et la bibliothèque Forney en possède une partition.

16. Déjà dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la « croupe » de Notre-Dame est « évocatrice de violoncelles » (NDF : 138).

17. Ce passage, particulièrement scandaleux, fait partie de ceux qui ont subi l'autocensure de Genet dans la version des *Œuvres complètes*, où la phrase commence à « Riton mordait le traversin pour ne pas crier » (Genet [1947] 1953 : 180).

18. Culafoy, qui voudrait réclamer un violon à Ernestine, sa mère, n'ose « dire le mot commençant par viol » (NDF : 76). Nathalie Fredette (2001 : 125) avait déjà rapproché ce passage du motif du violon dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.

19. [Hitler parle] « Ma castration me force à une solitude glaciale et blanche. La balle qui déchira mes deux couilles en 1917 me soumit à la rude discipline du masturbateur à sec, mais aussi aux douceurs de l'orgueil » (PF : 146). Patrice Bougon a, à ce sujet, cette remarque très juste : « Que le corps de personnage de Hitler soit présenté comme portant la trace d'une telle blessure est une manière déplacée et ironique de donner à lire l'antisémitisme nazi comme une projection symptomale à l'extérieur de soi d'une angoisse interne » (1996 : 73). C'est juste mais plutôt que le seul antisémitisme nazi, il nous semble que c'est le nazisme dans son ensemble qui est visé, et notamment dans ce qu'il a de viriliste, et donc aussi de violent et de militariste. En ce sens, le nazisme est aussi une angoisse de la virilité.

20. On opposera aisément l'ambiguïté générique d'Hitler à la masculinité sans « mélange » préconisée par les impératifs virilistes de la société fasciste. Voir Johan Chapoutot (2011 : 286-287) qui écrit, à propos de « la virilité fasciste » : « En Allemagne particulièrement, la définition de la virilité ne tolère aucun sens de la nuance, de l'intermédiaire et de la transition : le mélange est réprouvé, l'indéfinition est proscrite, et seule une virilité chimiquement pure est acceptable. Définir la virilité, c'est donc d'abord exclure les antithèses supposées et posées de l'être masculin – l'homme devant être suffisamment entier et ferme pour savoir lui-même exclure : exclure le féminin et l'allogène. [...] La virilité est radicalement exclusive de toute féminité. »

21. Butler (1990 : 185-186) : « acts, gestures, and desires produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface of the body*, through the plays of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality » (« des actes, des gestes et des désirs produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance internes, mais produisent cet effet à *la surface du corps*, par le jeu des absences signifiantes qui suggèrent, mais ne révèlent jamais, que le principe structurant de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes, mises en scène, interprétés de manière générale, sont *performatifs* en ce sens que l'essence ou l'identité qu'ils prétendent exprimer sont des *fabrications* créées et maintenues au travers de signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif, c'est dire qu'il n'a pas d'autre statut ontologique que les divers actes qui constituent sa réalité », nous traduisons).

22. Paulo est « plongé dans le velours et le dos chargé du pacha germanique » (PF : 159-160). C'est ensuite par la voix d'Hitler que Genet raconte : « Ses membres acceptaient la domination, ils s'y reposaient. Le ventre étant comprimé par l'arête molle pourtant du lit, il fit pour se dégager un léger mouvement qui souleva sa croupe et je répondis à cet appel par une pression plus grande. Une nouvelle douleur força Paulo à renouveler son mouvement, soulager son ventre, et je m'enfonçai plus fort en lui. Il recommença une deuxième fois et je le serrai plus près, puis les coups de reins plus nets, plus secs, déclenchèrent cette houle qu'un malentendu provoquait. Je recommençai dix fois et Paulo, bien qu'il eût le ventre écrasé, s'arrêta. Il sentit plus

précise, par-dessus son pantalon bleu, ma verge brûler ses fesses et les blesser. Il banda, et quand une seconde après, je la saisis et la serrai tendrement dans la mienne, sa main droite, cette grosse main, épaisse et large, devint toute petite, docile, paisible et murmura : "Merci." » (*Ibid.*). Genet nous invite à penser qu'Hitler tiendra la posture virilisante du partenaire actif, cela bien sûr pour ménager un effet de surprise, puisque la posture passive d'Hitler rentre en conflit d'une part avec la représentation de l'Allemagne qui avait prévalu jusque-là mais aussi avec la position de domination, d'autorité, qui est la sienne par rapport à Paulo.

23. Hitler a d'ailleurs une parfaite conscience de l'enjeu politique que représente sa sexualité passive, puisqu'il pense à propos de son anus que « par cet orifice les espions ennemis pourraient s'introduire » (PF : 164), l'homosexualité d'Hitler est à cacher, elle serait une arme utile à ses adversaires.

24. Puisque Hitler s'identifie à l'Allemagne, et puisque Paulo fait l'amour en tant que Français, la scène devient symbolique d'une union érotique des nations, et on retrouve, mais de manière inversée, l'image que l'on avait dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, à propos de l'une des tantes, amoureuse du roi de Roumanie : « Que d'être sodomisée par un mâle qui en représente dix millions, elle sentait le foutre de dix millions d'hommes couler en elle » (NDF : 118). Dans ce passage du premier roman de Genet, l'un des acteurs de la relation sexuelle était déjà considéré comme métonyme de sa population, ce qui est peu différent de ce que l'on observe ici.

25. « Je devinais le trouble de l'enfant, et malgré ma délicatesse, je ne trouvais aucun mot pour le rassurer » (PF : 158) ; « l'effroi du petit gars » (*ibid.*) ; « - Tu as moins peur ? » (*ibid.*) ; « Le silence profond de la chambre [...] le rassura » (PF : 159) ; « "Il va me tuer" pensa Paulo » (PF : 166).

26. Déjà dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet inversait le patriotisme du côté du masculin : « L'Archange [il s'agit de Gabriel, amant de Divine] jouait au sérieux son rôle de baiseur. Il en chantait la *Marseillaise*, car, dès cet instant, il fut fier d'être Français et coq gaulois, ce dont les mâles seuls ont la fierté. Puis il mourut à la guerre » (NDF : 85). Le « dès cet instant » peut surprendre : Gabriel ne devient patriote qu'à partir du moment où il se sent virilisé par son rôle de « baiseur ». La fierté du « coq gaulois » est autant une fierté de la virilité qu'une fierté de la nationalité. Le patriotisme paraît donc s'inscrire dans la constitution de la virilité.

27. Pensons à ce qu'écrivait Agnès Vannouvong (2010 : 103) : « Le jeu de retournement constant, de dominé à dominant, d'humilié à humiliant, permet de fouiller les catégories sans pour autant les fixer. »

28. Nous renvoyons bien sûr aux travaux d'Henry Rousso (1987 : 19) et à la notion de « résistancialisme », laquelle « désigne un processus qui a cherché : primo la marginalisation de ce que fut le régime de Vichy et la minoration systématique de son emprise sur la société française, y compris dans ses aspects les plus négatifs ; secundo, la construction d'un objet de mémoire, la "Résistance", dépassant de très loin la somme algébrique des minorités agissantes que furent les résistants, objet qui se célèbre et s'incarne dans des lieux et surtout au sein de groupes idéologiques, tels les gaullistes et les communistes ; tertio, l'assimilation de cette "Résistance" à l'ensemble de la nation, caractéristique notamment du résistancialisme gaullien ».

29. L'expression provient des *Bonnes* (Genet 2002 : 145) et a donné son nom à un chapitre du *Saint Genet* de Sartre. Le couple du criminel et de la sainte, obsession genétienne déjà relevée par Sartre, est souvent actualisé par le couple de Jeanne d'Arc

et Gilles de Rais. Or, on peut noter qu'Hitler, dans *Pompes funèbres*, est mis en scène comme un avatar de Gilles de Rais, ou de sa légende.

RÉSUMÉS

Nous analysons la manière dont Jean Genet, dans *Pompes funèbres*, représente la relation entre les personnages masculins allemands et français comme une relation homme-femme. Nous nous intéressons donc aux procédés de virilisation et de féminisation des personnages masculins qui deviennent des métonymies genrées de leurs nations respectives. L'article vise à montrer que les images genrées servent moins à opposer les nations qu'à les rapprocher en les représentant sous le modèle naturalisant du couple hétérosexuel.

The article focuses on the male-female relationship model which is applied on the all-male relationships between German and French characters in Jean Genet's *Pompes funèbres*. The paper sheds light on the strategies of virilization and feminization of male characters who become gendered metonymies of their nations. The purpose of those strategies is not to create an opposition between the two nations, but to bring them closer through the image of the heterosexual couple.

INDEX

Keywords : Genet (Jean), gender, World War II, homosexuality, masculinity

Mots-clés : Genet (Jean), genre, Seconde Guerre mondiale, homosexualité, masculinité

AUTEUR

JEAN-CHRISTOPHE CORRADO

Sorbonne Université, Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (UMR 8599 – CELLF)